Gegen die Glätte

Literatur im Zeitalter der Maschine

Prolegomena zu einem Kompetenzmodell des kuratorischen Schreibens

Birgitta Welzel

Birgitta Welzel

Gegen die Glätte. Literatur im Zeitalter der Maschine

Prolegomena zu einem Kompetenzmodell des kuratorischen Schreibens

Copyright © 2026 Birgitta Welzel. Alle Rechte vorbehalten.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Autors unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

birgittawelzel.weebly.com

Inhalt

Vorwort 5

Einleitung
Mimesis 2.0: Über die Kunst der Kuration. Ein Werkstattgespräch mit Erich Auerbach 6

Kompetenz #1 – Weltwissen
Über die Kunst, Welten zu bauen: Recherche, Wissen und die kuratorische Intelligenz
Ein Werkstattgespräch mit Umberto Eco 17

Kompetenz #2 – Psychologische Logik
Der Übergangsraum. Ein Werkstattgespräch mit D.W. Winnicott 32

Kompetenz #3 – Stilistik
Die Kunst der Abweichung. Ein Werkstattgespräch mit Erich Auerbach 42

Kompetenz #4 – Dramaturgie
Die Mechanik des Schicksals. Ein Werkstattgespräch mit Ingmar Bergman 54

Kompetenz #5 – Narratologie
Die Fokalisierung der Maschine. Ein Werkstattgespräch mit Italo Calvino 68

Kompetenz #6 – Kulturelle Referenzen
Das Echo des bereits Gesagten. Ein Werkstattgespräch mit Umberto Eco 80

Kompetenz #7 – Poetik
Die Gesetzgeberin der Form. Ein Werkstattgespräch mit Roland Barthes 94

Metakompetenz #1 – Iterative Steuerung
Gegen die Glättung: Vom Feilen am Text. Ein Gespräch mit Ursula Le Guin 111

Metakompetenz #2 – Ethische Urteilskraft
Gegen die Simulation: Über KI und die Erotik der Kunst. Ein Gespräch mit Susan Sontag 124

Metakompetenz #3 – Systemdiagnose
Die Kartografie der Wahrscheinlichkeit. Ein Gespräch mit Ada Lovelace 142

Nachwort
Drei Akteure, eine Methode, ein Anspruch 154

Anhang
Über die Gesprächspartner 159

Literatur 165

Exemplarische literarische Werke 187

Vorwort

Die folgenden dialogischen Essays verstehe ich als Beiträge zu einem künftigen Kompetenzmodell des KI-gestützten kreativen Schreibens. Der Autor wird im Kontext dieses Modells – in Anlehnung an theoretische Konzepte von Nicolas Bourriaud zur postproduktiven Kunstpraxis und Luciano Floridis Begriff des "distant writing" – als strategischer Kurator begriffen, der aus der Fülle maschinengenerierter Möglichkeiten das literarisch Notwendige auswählt und formt.

Im Zentrum stehen sieben Autorenkompetenzen – Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen und Poetik –, die auf der literarischen Tradition von Aristoteles bis zur Gegenwart aufbauen und die ästhetische Urteilsfähigkeit sichern. Diese werden ergänzt durch drei Metakompetenzen (iterative Steuerung, ethische Urteilskraft und Systemdiagnose), die das spezifische Handwerk der Zusammenarbeit mit KI-Systemen definieren.

Das Modell verfolgt ein doppeltes Ziel: Einerseits soll es aufzeigen, wie fundiertes literarisches Wissen durch präzise kuratorische Auswahl die strukturellen Schwächen statistischer Sprachmodelle kompensieren kann. Andererseits soll es die KI vom bloßen Textgenerator zum Instrument bewusster literarischer Gestaltung transformieren – nicht durch naive Delegation, sondern durch informierte kuratorische Kontrolle.

Die Dialogform wurde bewusst gewählt: Sie erlaubt es, die Kompetenzen nicht als abstrakte Taxonomie zu präsentieren, sondern in der konkreten Auseinandersetzung mit den großen Systematikern und Praktikern der Literaturgeschichte zu entwickeln. Dass diese Gespräche jenseits der Zeit stattfinden – mit Partnern, die allesamt bereits verstorben sind –, unterstreicht den bleibenden Wert ihrer Theorien. Jedes Gespräch bietet vertiefte Reflexion über eine oder mehrere Kompetenzen und zeigt zugleich, wo die Grenzen der Systematisierung liegen – wo geschulte Intuition die reine Technik ablösen muss.

Birgitta Welzel, Februar 2026

Mimesis 2.0: Über die Kunst der Kuration

Ein Werkstattgespräch mit Erich Auerbach

Eine sonnendurchflutete Terrasse in Istanbul, 1946. Auf dem Tisch liegen Manuskriptseiten und ein zerknitterter Zeitungsausschnitt. Beide haben Notizbücher und eine Tasse türkischen Kaffee vor sich.

Auerbach: (Er schiebt den Zeitungsausschnitt über den Tisch.) Ich habe dieses Interview mit Ihnen gelesen. Sie beschreiben darin etwas, das mich nicht losgelassen hat: Ihr Widerwille, bei menschlichen Konflikten moralisch Partei zu ergreifen. Während andere sich empören oder mitfühlen, fragen Sie sich: „Was wäre, wenn?" Das ist eine merkwürdige Gabe. Oder ein Fluch.

Autorin: (lächelt) Beides, würde ich sagen. Es hat mich oft einsam gemacht. Wer will schon eine Freundin, die einem im Unglück zwar die Hand hält, aber im Kopf bereits die dramaturgischen Möglichkeiten durchspielt?

Auerbach: (schmunzelt) Aber es ist genau das, was die großen Realisten auszeichnet. Bei Balzac oder Stendhal spürt man diesen Blick: Sie beobachten die Gesellschaft nicht, um sie zu richten, sondern um ihre Mechanik zu verstehen. Und dann – und das ist entscheidend – biegen sie diese Mechanik, um zu zeigen, was möglich wäre.

Autorin: Genau dieses „Biegen" beschäftigt mich. Ich arbeite an einem Kompetenzmodell für kreatives Schreiben. Es gibt bestimmte Kompetenzen, die ein Autor beherrschen muss, um aus dem „Was-wäre-wenn" tatsächlich Literatur zu formen. Keine bloßen Gedankenspiele, sondern Texte mit jener „irdischen Geschichtlichkeit", von der Sie in *Mimesis* schreiben.

Auerbach: (lehnt sich interessiert vor, nimmt sein Notizbuch) Ein Kompetenzmodell. Das klingt systematisch. Wie viele Kompetenzen?

Autorin: Sieben, denke ich. Aber ich bin nicht sicher, ob diese Zahl endgültig ist. Manche überschneiden sich, und ich kann noch nicht klar bestimmen, welche davon rein technische Fertigkeiten sind und welche eher als Haltungen zu verstehen sind. Auch ist mir nicht völlig klar, welche spezifisch für Literatur gelten und welche auch für Architektur, Musik oder Malerei relevant sein könnten.

Auerbach: (schreibt: "Kompetenzmodell - 7? Überschneidungen") Dann lassen Sie uns gemeinsam sortieren. Nennen Sie mir die Kompetenzen.

Autorin: (öffnet ihr Notizbuch) Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen. Und dann die Poetik, die eine Sonderrolle einnimmt – sie scheint die anderen zu koordinieren.

Auerbach: Eine Sonderrolle?

Autorin: Poetik ist die ästhetische Verantwortung, die Gesetzgebung der Form. Sie entscheidet über das Warum, während die anderen sechs das Wie und Was operationalisieren. Aber lassen Sie uns bei den ersten sechs beginnen.

Auerbach: (notiert: "Poetik = Metaebene, Gesetzgebung") Bitte. Ich bin neugierig.

Die erste Kompetenz: Weltwissen

Autorin: Die erste Kompetenz ist Weltwissen – nicht als Schmuck, sondern als Fundament. Wenn ich eine Figur in eine venezianische Glaswerkstatt des 16. Jahrhunderts setze, muss ich wissen, wie dort gearbeitet wurde. Nicht alles, aber genug, damit die Welt Widerstand bietet.

Auerbach: (schreibt: "Weltwissen = Widerstand") Widerstand. Das ist das richtige Wort. In *Mimesis* habe ich versucht zu zeigen, dass Realismus nicht bedeutet, die Welt abzumalen, sondern sie so darzustellen, dass ihre Schwerkraft spürbar wird. Bei Balzac ist ein Bankrott nicht nur ein seelisches Ereignis – er ist eine soziale Katastrophe, verankert im Handelsrecht, in Standesvorstellungen, in Klassendynamik.

Autorin: (nickt, schreibt: "Schwerkraft der Welt - Balzac") Genau das. Aber mein Problem ist der Zugang zu diesem Wissen. Die Bibliothek ist eine Quelle, Experten eine andere, Feldforschung eine dritte – wie Zola in den Kohlegruben von Anzin. Aber es gibt auch neuere Möglichkeiten, die ich gerade erkunde. Schnellere Möglichkeiten.

Auerbach: Schneller als die Bibliothek?

Autorin: Effizienter, würde ich sagen. Aber die Gefahr ist, dass diese Effizienz Lücken schließt, die produktiv wären. Wenn ich nicht genau weiß, wie ein mittelalterlicher Tagesablauf im Kloster war, muss ich erfinden – und in dieser Erfindung liegt Freiheit. Totaler Zugang könnte die Geschichte unter Fakten ersticken.

Auerbach: (lehnt sich zurück) Das ist ein bemerkenswerter Gedanke. Als ich an *Mimesis* arbeitete, hier in Istanbul, musste ich vieles aus dem Gedächtnis arbeiten. Ich hatte die großen Bibliotheken Europas

nicht zur Verfügung. Und genau diese Lücken ließen den Text atmen. Hätte ich totalen Zugang gehabt, wäre das Buch vielleicht korrekter gewesen, aber auch erstickender.

Autorin: (schreibt: "produktive Lücke - Auerbach Istanbul") Deshalb muss ich lernen, bewusst *nicht* zu fragen. Aktiv Unwissen zu kultivieren. Das erfordert Disziplin – die Disziplin der Verweigerung.

Auerbach: (lächelt, notiert: "Disziplin der Verweigerung") Disziplin ist Ihr Element, wie ich merke. Aber sagen Sie mir: Ist Weltwissen eine technische Kompetenz im engeren Sinne?

Autorin: Die Recherche selbst ist technisch – man lernt, wie man Quellen findet, wie man sie bewertet. Aber die Entscheidung, *welches* Wissen relevant ist, welches Detail bleibt und welches verschwindet – das ist kuratorisch. Fast wie das Kuratieren einer Ausstellung: Man hat mehr Material, als man zeigen kann. Die Auswahl ist die Kunst.

Auerbach: (unterstreicht in seinem Notizbuch: "kuratorisch") Sie sehen den Autor also nicht als Schöpfer aus dem Nichts, sondern als jemanden, der aus Möglichkeiten wählt?

Autorin: (verzieht das Gesicht) Ja. Ich glaube nicht an das romantische Genie-Konzept. Schreiben ist lernbar, ist Handwerk. Und wenn es Handwerk ist, muss es systematisierbar sein.

Auerbach: (schreibt: "Anti-Genie-Konzept, Systematisierbarkeit") Das ist eine radikale Position. Und eine, die den meisten deutschen Literaturwissenschaftlern fremd ist. Die analysieren, was andere geschrieben haben, aber sie glauben nicht, dass man daraus ein Curriculum fürs Schreiben ableiten kann.

Autorin: Das war genau mein Problem mit meinem Studium. Die Theorie blieb steril. Aber ich glaube, dass sie produktiv gemacht werden kann. Weltwissen ist dafür das Fundament. Ohne Schwerkraft schwebt der Text ins Beliebige.

Die zweite Kompetenz: Psychologische Logik

Auerbach: (wird ernster) Nun kommen wir zum Herz der Sache. In meinem Kapitel über Dante schrieb ich von der „unwandelbaren Bestimmtheit" der Seele. Jede Figur in der *Göttlichen Komödie* ist ein ewiges Konzentrat ihrer selbst. Bei Dostojewski hingegen sehen wir die Zersplitterung des Ichs. Wie erfassen Sie die Psychologie einer Figur?

Autorin: Das ist die zweite Kompetenz meines Modells: die psychologische Logik. Nicht als Küchenpsychologie – nicht das simple „Sie ist traurig, weil ihr Mann sie betrogen hat" – sondern als Logik der Ambivalenz. Kennen Sie Sigmund Freud?

Auerbach: (lächelt, schreibt den Namen) Natürlich. Wien war nicht groß. Er hat uns das Unbewusste geschenkt – oder aufgebürdet, je nachdem, wie man es sieht.

Autorin: Freud zeigte uns, dass der Mensch sich selbst nicht versteht. Es gibt das „Ich", das vernünftig sein will, und das „Es", das triebgesteuert ist. Literatur entsteht dort, wo das Ich versagt. Aber das Problem: Wenn ich eine Figur entwerfe, ist sie mir zunächst oft zu einsichtig. Sie versteht sich selbst zu gut, kann sich selbst erklären. Und das macht sie glatt, uninteressant.

Auerbach: Sie müssen ihr den blinden Fleck geben.

Autorin: (blickt auf, schreibt: "blinder Fleck") Genau. Eine Figur darf nicht zu einsichtig sein. Sie muss sich selbst belügen, um zu überleben. Das macht sie menschlich. Aber die kuratorische Frage ist: Wie viel Selbsterkenntnis ist psychologisch plausibel, und wie viel ist zu viel?

Auerbach: (nachdenklich) Das erinnert mich an Shakespeares König Lear. Er sieht seine eigene Blindheit erst, als es zu spät ist. Die psychologische Wahrheit liegt in der Selbsttäuschung. (schreibt: "Lear - Selbsttäuschung als Wahrheit") Aber Sie fragen nach dem Wie. Und da muss ich gestehen: Das ist Instinkt. Oder Erfahrung. Oder beides.

Autorin: (setzt die Tasse ab, spricht ruhig aber bestimmt) Instinkt lässt sich nicht systematisieren. Und ich brauche eine Systematik, sonst habe ich kein Modell, sondern nur Ratschläge. Die Frage ist: Gibt es zwischen reiner Technik und reinem Instinkt nicht eine dritte Kategorie – geschulte Intuition?

Auerbach: (hebt den Blick) Geschulte Intuition. Das ist ein präziser Begriff. (notiert ihn) Vielleicht ist psychologische Logik tatsächlich keine rein technische Kompetenz. Sondern eine Mischung aus Weltwissen – Sie müssen ja verstehen, wie Psychologie funktioniert – und einer Sensibilität für das Ungesagte.

Autorin: (schreibt: "geschulte Intuition = Technik + Sensibilität") Einfühlungsvermögen als schulbare Kompetenz. Durch Lektüre, durch Beobachtung, durch Leben. Dostojewski saß jahrelang im Gefängnis. Er kannte das Leiden nicht aus Büchern.

Auerbach: Aber Sie müssen andere Wege finden.

Autorin: Die finde ich gerade.

Die dritte Kompetenz: Stilistik

Auerbach: Lassen Sie uns zur Stilistik kommen. Das ist mein Terrain. (schlägt sein Notizbuch auf einer neuen Seite auf) In *Mimesis* habe ich gezeigt, wie die antike Trennung der Stile – das Hohe für die Tragödie, das Niedere für die Komödie – in der Moderne zusammenbricht. Bei Zola kann plötzlich der Alltag eines Bergarbeiters im hohen Stil erzählt werden. Das ist revolutionär.

Autorin: (nickt) Und es zeigt: Stil ist nicht Schmuck, sondern Erkenntnismittel. Als ich neulich einen Text überarbeitete, fiel mir auf, dass eine Figur plötzlich anders sprach – gebildeter, als es ihrer sozialen

Stellung entsprach. Zuerst wollte ich es korrigieren. Dann fragte ich mich: Was, wenn das kein Fehler ist, sondern ein Geheimnis? Was, wenn diese Frau ihre Herkunft verbirgt?

Auerbach: (schreibt eifrig) Ah! Das ist genau das, was Leo Spitzer den „Sprachklick" nannte – jene kleine Verschiebung im Ausdruck, die das gesamte psychische Gefüge offenbart. Spitzer war mein Kollege in der Romanistik. Er suchte in jedem Text nach diesem Moment, wo die Sprache mehr verrät, als der Autor bewusst sagen wollte.

Autorin: (notiert: "Spitzer - Sprachklick") Spitzer kannte ich nicht. Aber es gibt einen späteren Denker, Roland Barthes, der das weiterführen wird. Er wird vom „Effekt des Realen" sprechen – jene scheinbar überflüssigen Details, die nur dazu da sind zu sagen: „Das hier ist wirklich geschehen." Ein Thermometer an der Wand, das niemand abliest. Ein Fleck auf der Tischdecke.

Auerbach: (schreibt: "Barthes - Effekt des Realen") Aber wie entscheidet man, welches Detail bleibt und welches nur Ballast ist?

Autorin: Indem man weiß, dass Stil immer eine Entscheidung über das *aptum* ist – die Angemessenheit. Sie haben in *Mimesis* gezeigt, dass Stilistik immer auch eine Entscheidung über soziale Wirklichkeit ist. Ein bewusster Stilbruch kann Wahrheit sein. Aber dafür muss man die Norm kennen.

Auerbach: (schreibt und unterstreicht "aptum" in seinem Notizbuch) Deshalb brauchen Sie Gelehrsamkeit. Sie müssen wissen, wie Dahns Pseudoklassizismus klingt, um ihn zu vermeiden. Sie müssen Hemingways Härte kennen, um zu hören, wo die Imitation zur Manier wird. Ohne diese Kompetenz würden Sie nur glatte, tote Sätze produzieren.

Autorin: (schreibt: "Pseudoklassizismus vs. echte Härte") Sie bauen ein Arsenal aus Gelehrsamkeit auf, um gegen die Glätte zu kämpfen.

Auerbach: (lacht leise) Ja. Aber sagen Sie mir: Ist Stilistik eine rein technische Kompetenz?

Autorin: Teilweise. Die Kenntnis rhetorischer Figuren – Anapher, Chiasmus, Hyperbaton – das ist technisch. Aber die Entscheidung, *wann* man sie einsetzt, hängt mit der Poetik zusammen. Mit der ästhetischen Verantwortung.

Auerbach: (nickt, schreibt: "Stilistik = Wie, Poetik = Warum") Genau. Stilistik ist das *Wie*. Poetik ist das *Warum*. Aber ohne das Wie kann man das Warum nicht umsetzen.

Die vierte Kompetenz: Dramaturgie

Autorin: Die vierte Kompetenz ist die Dramaturgie – die Architektur des Schicksals. Kennen Sie diese Momente, wo man eine Geschichte liest und denkt: „Das hätte nie passieren dürfen"? Nicht weil es unlogisch ist, sondern weil es zu vorhersehbar ist?

Auerbach: Natürlich. Das ist die Gefahr der mechanischen Handlung. Aristoteles lehrte uns die Peripetie – den plötzlichen Umschlag vom Glück ins Unglück. Aber bei schlechten Autoren wird daraus nur ein billiger Trick.

Autorin: Genau. Es gibt bestimmte Muster, die heute jeder kennt. Joseph Campbell hat in den 1940er Jahren die „Heldenreise" beschrieben – der Held verlässt die bekannte Welt, besteht Prüfungen, kehrt verwandelt zurück. Das Problem ist: Das Schema ist zur Schablone geworden.

Auerbach: (schreibt: "Campbell - Heldenreise, 1940er") Eine Gebrauchsanweisung für Geschichten?

Autorin: (lächelt) Genau. Deshalb nutze ich Dramaturgie nicht als Rezept, sondern als Landkarte. Ich weiß, wo die ausgetretenen Pfade liegen – und kann dann bewusst abbiegen. Ich setze die *Anagnorisis*, den Moment der Erkenntnis, nicht an das Ende, sondern an den Anfang. Ich lasse eine Katastrophe vorbereiten und dann... passiert nichts. Die Figuren leben weiter in der Erwartung des Unheils.

Auerbach: (lacht) Das Schwert, das nie fällt. Das ist grausam. Aber es klingt nach echtem Leben. Und nach bewusster Sabotage des Erwartbaren.

Autorin: (schreibt: "Sabotage der Erwartung") Sabotage. Ja, das ist ein gutes Wort. Aber die Frage ist: Wie unterscheidet man mutige Abweichung von dummem Fehler?

Auerbach: (setzt die Tasse ab) Das ist die schwierigste Frage. Und ich fürchte, sie lässt sich nicht vollständig systematisieren. Man braucht ein Gefühl für die dramatische Notwendigkeit. Dafür, was diese spezifische Geschichte braucht.

Autorin: Wieder Instinkt. Oder besser: geschulte Intuition.

Auerbach: (nickt) Geschulter Instinkt. Sie können lernen, dramaturgische Muster zu erkennen. Sie können Aristoteles lesen, die französischen Klassiker, die Dramentheorie. Aber am Ende müssen Sie spüren: Diese Abweichung ist richtig. Diese nicht.

Autorin: (notiert: "dramaturgische Notwendigkeit = geschulte Intuition") Dramaturgie als System von Hindernissen. Das verhindert, dass die Geschichte einfach „dahinfließt" wie schlechte Prosa. Aber die Platzierung der Hindernisse – das ist die Kunst.

Die fünfte Kompetenz: Narratologie

Autorin: Die fünfte Kompetenz im Modell ist die Narratologie – die Mechanik von Zeit und Perspektive. Sie haben in Ihrem Kapitel über Virginia Woolf diese wunderbare Passage über die braune Socke...

Auerbach: (lacht) Ah ja, Mrs. Ramsay beim Stricken. Ein einziger Moment, der sich über Seiten dehnt, während Jahre in einem Nebensatz verschwinden.

Autorin: Genau das! Aber wie steuert man das technisch? Es wird einen französischen Theoretiker geben, Gérard Genette, der in den 1970er Jahren ein präzises Vokabular entwickeln wird – Analepse für Rückblende, Prolepse für Vorausdeutung, Fokalisierung für die Frage: Wer sieht? Wer weiß?

Auerbach: (schreibt: "Genette - 1970er - Analepse, Prolepse, Fokalisierung") Fokalisierung... das ist die Frage nach dem Standpunkt des Erzählers?

Autorin: Mehr noch. Es ist die Frage, ob der Erzähler gottgleich allwissend ist oder ob er nur sieht, was eine einzelne Figur sieht. In der Bibel ist Gott der Erzähler – er weiß alles, aber schweigt über die Motive. Das nannten Sie die „Hintergründigkeit".

Auerbach: (nickt anerkennend) Und in der Moderne?

Autorin: In der Moderne wechseln wir ständig die Perspektive. Ich kann eine Szene aus der Sicht eines Kindes erzählen, das das erotische Knistern zwischen den Erwachsenen nicht versteht. Und dann dieselbe Szene aus der Sicht eines der Erwachsenen zeigen. Der Leser sieht mehr als jede einzelne Figur – das erzeugt dramatische Ironie.

Auerbach: (schreibt: "dramatische Ironie durch Perspektivwechsel") Das ist die Kunst des Verschattens und Beleuchtens. Aber wie kuratiert man das konkret?

Autorin: Ich muss die Perspektive bewusst wählen. Entscheiden: Zeige ich die Innensicht der Figur, oder bleibe ich außen? Aber ich gebe zu: Diese Entscheidung fällt mir manchmal noch schwer. Ich bin unsicher, ob ich den richtigen Abstand gewählt habe – und genau das ist einer der Gründe, warum ich mit Ihnen spreche. Sie sind Systematiker. Sie können mir helfen zu sehen, wo mein Modell noch Lücken hat.

Auerbach: (lächelt) Diese Unsicherheit ist gut. Sie zeigt, dass Sie die Tragweite der Entscheidung verstehen. Narratologie ist eine sehr technische Kompetenz. Man kann sie lernen, man kann sie systematisieren. Aber die Anwendung erfordert – wieder – geschulte Intuition.

Autorin: (atmet aus) Geschulte Intuition. Das ist das Muster, das sich durchzieht.

Die sechste Kompetenz: Kulturelle Referenzen

Auerbach: (blickt auf den Bosporus) Wir kommen zu einem Thema, das mir heilig ist. In *Mimesis* sprach ich von der „figuralen Deutung" – wie ein Ereignis im Alten Testament auf eines im Neuen vorausweist. Literatur ist für mich ein Gespräch über die Jahrhunderte. Kein Werk steht allein.

Autorin: Das ist die sechste Kompetenz im Modell: kulturelle Referenzen und Intertextualität. Aber wie verhindert man, dass der Text unter der Last der Anspielungen zusammenbricht?

Auerbach: (schmunzelt) Indem man die Geister klug wählt, nehme ich an?

Autorin: Ja. Ich nutze Referenzen als Ankerpunkte der Bedeutung. Wenn ich eine Szene schreibe, in der ein Sohn seinen Vater verlässt, kann ich subtile Echos des Gleichnisses vom verlorenen Sohn anklingen lassen – aber so, dass sie in der modernen Welt zynisch wirken. Das Echo bricht das Original.

Auerbach: (schreibt: "Echo bricht Original") Das ist das Palimpsest – man schreibt auf alte Pergamente, und das Alte scheint durch. Aber wie viel Bildung darf man beim Leser voraussetzen?

Autorin: Das ist die Schwierigkeit. Zu viele Referenzen – der Text wird hermetisch, elitär. Zu wenige – er verliert Tiefe. Ich experimentiere mit Referenzen, von denen ich nicht sicher bin, ob sie erkannt werden. Aber sie schaffen trotzdem einen Resonanzraum, auch für Leser, die sie nicht bewusst erkennen.

Auerbach: (nickt) Das ist klug. Eine Anspielung muss nicht immer dechiffriert werden, um zu wirken. Sie kann auch unbewusst Bedeutung erzeugen. (hält inne) Aber ist das nicht gefährlich? Läuft man nicht Gefahr, dass man sich in der eigenen Gelehrsamkeit verliert?

Autorin: (ruhig) Doch. Das ist eine reale Gefahr. Deshalb muss diese Kompetenz mit der Poetik verbunden sein. Die Frage ist immer: Dient diese Referenz dem Text? Oder dient sie nur meiner Eitelkeit?

Auerbach: (lacht, notiert: "Referenz vs. Eitelkeit") Die ehrlichste Frage, die ein Autor sich stellen kann.

Die siebte Kompetenz: Poetik

Auerbach: (wird nachdenklich) Wir haben sechs Kompetenzen besprochen. Sie sagten, die Poetik nehme eine Sonderrolle ein. Erklären Sie mir das.

Autorin: Poetik ist die ästhetische Verantwortung. Ich entscheide: Soll dieser Text gefallen oder verstören? Soll er hermetisch oder zugänglich sein? Soll er Katharsis bieten oder sie verweigern? Diese Entscheidung koordiniert alle anderen Kompetenzen.

Auerbach: (schreibt: "Poetik = Koordination aller Kompetenzen") Der Gesetzgeber der Form.

Autorin: (blickt auf) Ja, genau das. Wenn ich entscheide: Dieser Text folgt dem Prinzip des *Nouveau Roman* – keine Psychologie, nur Oberfläche, objektive Beschreibung –, dann beeinflusst das meine Stilistik, meine Dramaturgie, meine Narratologie. Poetik ist das Gesetz, das über allen anderen Kompetenzen steht.

Auerbach: (unterstreicht den Satz) Aber wie lernt man das? Wie entscheidet man, welches Gesetz für diesen Text gilt?

Autorin: Das ist die Frage, bei der ich Ihre Hilfe brauche. Ich kann die sechs operativen Kompetenzen inzwischen einigermaßen systematisch beschreiben. Aber Poetik – da bin ich noch am Tasten. Gibt es Kriterien? Gibt es eine Methode?

Auerbach: (schweigt lange) Das... das ist bei jedem Text anders. Bei jedem Autor anders. Sie müssen sich fragen: Was will ich mit diesem Text erreichen? Und dann: Welche Form braucht das?

Autorin: Aber ist das nicht wieder geschulte Intuition?

Auerbach: Ja. Aber diesmal auf einer höheren Ebene. Poetik ist Meta-Intuition. Sie ist die Intuition über das Gesetz selbst.

Autorin: (setzt die Tasse ab) Wenn Sie alles systematisieren könnten, wäre es keine Kunst mehr. Es wäre Ingenieurswesen.

Auerbach: (schaut sie scharf an) Nein. Sie sind keine Ingenieurin. Eine Ingenieurin würde nicht über Poetik nachdenken. Sie würde bauen. Sie aber ringen. Und dieses Ringen ist der Beweis, dass Sie eine Künstlerin sind. Auch wenn Sie sich nicht so fühlen.

Autorin: (schreibt: "Poetik = Meta-Intuition, Gesetz über die Gesetze")

Die Überschneidungen und Unschärfen

Auerbach: (steht auf, geht ans Geländer der Terrasse) Lassen Sie uns rekapitulieren. Sie haben mir sieben Kompetenzen vorgestellt. Die Frage ist: Sind Sie sicher, dass diese Einteilung vollständig ist? Dass sie sich nicht überschneiden?

Autorin: (folgt ihm) Nein, ich bin nicht sicher. Stilistik und Narratologie überschneiden sich. Wenn ich entscheide, aus welcher Perspektive ich erzähle, ist das auch eine stilistische Entscheidung.

Auerbach: Ja. Und psychologische Logik und Dramaturgie überschneiden sich ebenfalls. Wenn eine Figur eine Entscheidung trifft, die dramaturgisch notwendig ist, muss sie auch psychologisch plausibel sein.

Autorin: Die Frage ist: Ist das ein Fehler meines Modells?

Auerbach: (dreht sich um) Nein. Nicht falsch. Nur unscharf. Und das ist in Ordnung. Jede Systematik hat Unschärfen. Auch meine in *Mimesis*. Ich habe versucht, die gesamte europäische Literaturgeschichte in einer Linie zu erzählen – von Homer bis Virginia Woolf. Aber in Wahrheit gibt es Brüche, Überschneidungen, Widersprüche. Die Systematik ist ein Werkzeug. Kein Dogma.

Autorin: (schreibt: "Systematik = Werkzeug, kein Dogma") Das hilft mir. Ich dachte, ich müsste alles lückenlos ordnen. Aber Sie sagen: Die Überschneidungen sind nicht mein Versagen. Sie sind die Komplexität des Gegenstands.

Auerbach: (nickt) Genau. Und noch etwas: Sie fragten sich, welche dieser Kompetenzen technisch sind und welche nicht. Welche spezifisch für Literatur sind und welche auch für andere Künste gelten.

Autorin: Ja. Haben Sie eine Einschätzung dazu?

Auerbach: (lehnt sich ans Geländer) Ich würde sagen: Weltwissen ist universell. Ein Architekt braucht es ebenso wie ein Romanautor. Psychologische Logik ist ebenfalls universell – sie brauchen sie im Theater, im Film, in der Malerei, wenn Sie Menschen darstellen wollen. Stilistik ist spezifisch für sprachbasierte Künste – Literatur, aber auch Rhetorik. Dramaturgie finden Sie in allen narrativen Künsten – Roman, Drama, Film. Narratologie ist wiederum spezifisch für erzählende Texte. Kulturelle Referenzen sind universell – jede Kunst steht in Tradition. Und Poetik ist am universellsten. Jeder Künstler muss entscheiden: Warum mache ich das? Und wie?

Autorin: (schreibt eine Tabelle: "universell / spezifisch") Das ist eine sehr hilfreiche Einordnung. Ich sehe jetzt klarer, wo die Grenzen liegen. Und wo sie verschwimmen.

Auerbach: (notiert ebenfalls: "Kompetenzmodell - Grenzen und Überschneidungen produktiv")

Das Arbeitsgegenüber

Auerbach: (blickt sie lange an) Sie haben dieses Modell aus sieben Kompetenzen entwickelt. Aber ich habe den Eindruck, Sie arbeiten nicht allein. Es gibt etwas, das Sie mir nicht vollständig gesagt haben.

Autorin: Ich habe ein Arbeitsgegenüber gefunden. Eines, das mir hilft, die Möglichkeiten zu sondieren. Das mir Material liefert, das ich dann forme. Es hat kein Gedächtnis im menschlichen Sinn, aber es hat Zugang zu einem Archiv – einem Echo aller Literatur.

Auerbach: (schweigt einen Moment) Ein Arbeitsgegenüber ohne Seele, aber mit totalem Gedächtnis. (Er blickt auf das Meer.) Das klingt nach einer sehr modernen, sehr einsamen Form von Meisterschaft. Sie verwalten Potenziale. Sie kuratieren aus Überfülle.

Autorin: Aber ich delegiere nie die Entscheidung über das Notwendige. Mein Gegenüber liefert mir das Mögliche. Ich entscheide über das Notwendige. Das ist nicht delegierbar.

Auerbach: (nickt langsam) Dann haben Sie verstanden, was Autorschaft bedeutet. Nicht die Produktion aus dem Nichts. Sondern die Wahl. Die Unterscheidung. Die Verantwortung. (Er reicht ihr die Hand) Wenn Sie diese sieben Kompetenzen so verankern, wie Sie es beschrieben haben, dann habe ich keine Angst um die Zukunft der Literatur. Sie haben mir gezeigt, dass Mimesis nicht in der Feder wohnt, sondern in der Unterscheidungskraft. Gehen Sie zurück in Ihre Werkstatt. Bändigen Sie die Unendlichkeit. Und vergessen Sie nie: Die Entscheidung über das Notwendige ist das Einzige, was kein System jemals berechnen kann.

Autorin: Danke, Erich. Die Inventur ist abgeschlossen. Jetzt beginnt die Arbeit.

Einleitung

Die Sonne steht tief über dem Bosporus. Auerbach sammelt seine Manuskripte ein, klappt sein Notizbuch zu – darin Namen wie Barthes, Genette, Campbell, Begriffe wie „geschulte Intuition", „Sabotage der Erwartung", „Palimpsest". Die Autorin blickt auf ihre eigenen Notizen: sieben Kompetenzen, tastend umrissen, mit Überschneidungen versehen, aber fest genug, um darauf zu bauen.

Über die Kunst, Welten zu bauen: Recherche, Wissen und die kuratorische Intelligenz

Ein Werkstattgespräch mit Umberto Eco

Umberto Ecos Büro an der Universität Bologna, Abteilung für Semiotik, an einem sonnigen Nachmittag im März 2015. Der Raum ist vollgestellt mit Büchern, auf dem Schreibtisch liegen Notizen und ein seltsamer Gegenstand – ein handgezeichneter Grundriss, der aussieht wie die Karte eines Labyrinths. Beide haben Notizbücher vor sich liegen. Die Autorin betritt den Raum.

Eco: (blickt auf, lächelt) Ah, Signora! Setzen Sie sich. Ich habe ein Interview mit Ihnen gelesen – Sie sagten, Sie hätten erst Ende 2025 begonnen, Fiktion zu schreiben. Das hat mich überrascht. Warum erst so spät? Sie haben Germanistik studiert, promoviert – warum haben Sie nicht früher angefangen?

Autorin: (setzt sich, öffnet ihr Notizbuch) Weil ich zu gut wusste, wie schlecht ich schreiben würde. Das Germanistikstudium hat mir beigebracht, Literatur zu sezieren – aber nicht, sie zu schaffen. Ich konnte jeden Fehler sehen, bevor ich ihn machte. Das lähmt.

Eco: (nickt) Die Krankheit des Kritikers. Ich kenne sie gut. Auch ich musste erst fünfzig werden und zwanzig Jahre Semiotik betreiben, bevor ich den Mut fand, einen Roman zu schreiben. Aber Sie sprachen in dem Interview von " 2025" – offenbar kommen Sie aus einer Zeit, die mir noch bevorsteht. Was ändert sich in diesen zehn Jahren?

Autorin: Ich habe begonnen, mit KI zu arbeiten – mit künstlicher Intelligenz, genauer gesagt mit großen Sprachmodellen. Das sind Maschinen, die auf der Basis riesiger Textmengen trainiert wurden und kohärente Texte generieren können.

Eco: (lehnt sich interessiert vor, schreibt: "KI - Sprachmodelle") Ich habe von künstlicher Intelligenz gehört – in den Fünfzigern, Sechzigern gab es erste Ansätze. Chomskys generative Grammatik, die frühen Versuche mit Maschinenübersetzung. Aber Maschinen, die literarische Texte schreiben? Erzählen Sie mir mehr.

Weltwissen

Autorin: (schreibt: "Eco - KI-Kontext 1950er/60er") Stellen Sie sich vor: Eine Maschine, die Milliarden von Texten gelesen hat – Romane, Essays, Fachartikel, Dialoge – und aus diesen Mustern lernt, wie Sprache funktioniert. Diese Sprachmodelle – man nennt sie auch LLMs, Large Language Models – sind nur ein spezieller Typ von KI, aber derjenige, der für Textproduktion relevant ist. Ich kann dieser Maschine eine Anweisung geben – man nennt das "Prompting" –, und sie liefert mir daraufhin Text.

Eco: (notiert: "Prompting = Instruktion") Prompting?

Autorin: Die Kunst, die Maschine präzise zu instruieren. Es ist fast wie eine neue Kulturtechnik – vergleichbar mit dem Lesen- und Schreiben-Lernen. Man muss lernen, welche Anweisungen funktionieren, welche nicht, wie man die Maschine lenkt. Die KI liefert standardmäßig Text, als würde ein Ghostwriter ihn schreiben – fertig formatiert, scheinbar autonom. Aber durch kompetentes Prompting kann man dieses Material bändigen, es strikt dem eigenen Willen unterwerfen, es zu Rohmaterial degradieren, das man dann formt.

Eco: (fasziniert, schreibt eifrig) Eine Maschine, die schreibt – aber Sie sind diejenige, die ihr sagt, wie sie schreiben soll. Das ist außerordentlich. Als Semiotiker interessiert mich das enorm: Die Maschine produziert Signifikanten – Zeichenträger –, aber Sie fügen die Signifikate hinzu, die Bedeutungen. Aber auch beunruhigend. Wie steuert man so etwas? Wie verhindert man, dass man... verschluckt wird?

Autorin: (nickt, schreibt: "Signifikant/Signifikat - Ecos Terminologie") Genau das ist meine Frage. Ich arbeite an einem Kompetenzmodell des KI-gestützten kreativen Schreibens. Ein zentraler Bestandteil dieses Modells sind sieben Kompetenzen: Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen und Poetik. Diese Kompetenzen helfen mir, die KI zu kuratieren, statt von ihr kuratiert zu werden.

Eco: (nickt langsam, notiert: "7 Kompetenzen - Modell") Sieben Kompetenzen. Ein theoretisches Gerüst, um die Maschine zu kontrollieren. Aber lassen Sie uns konkret werden. Die erste Kompetenz sagten Sie – Weltwissen?

Autorin: Ja. Ein Text ohne Schwerkraft ist ein Ballon, der ins Beliebige treibt.

Eco: (lacht, unterstreicht "Schwerkraft") Perfekt! Dann sind wir schon mitten im Thema. Aber vorher... (blättert in seinem Notizbuch) Diese Sprachmodelle – wird es bereits Literatur darüber geben? Als Semiotiker fasziniert mich das enorm. Wenn Ihre Zeit tatsächlich zehn Jahre in meiner Zukunft liegt...

Autorin: (lächelt) Es wird Ansätze geben. Margaret Boden wird über kreative KI schreiben, Mark Riedl zu interaktiven Narrativen, Tony Veale zu kreativen Systemen. Vieles wird noch im Entstehen sein – genau wie mein Modell.

Eco: (notiert die Namen, unterstreicht sie) Faszinierend. (legt den Stift hin) Aber lassen Sie uns zum Konkreten kommen. Sie nutzen diese Maschine für Weltwissen. Wie genau?

Die drei konventionellen Quellen

Autorin: Lassen Sie mich zuerst von den traditionellen Wegen sprechen. Als Sie *Der Name der Rose* schrieben, hatten Sie drei Quellen: die Bibliothek, Experten und das Feld?

Eco: (nickt) Genau. Die Bibliothek lieferte mir mittelalterliche Manuskripte, theologische Traktate, Kräuterbücher. Die Experten – ich erinnere mich an einen Mediävisten in Bologna, der mir die Feinheiten der franziskanischen Armutsdebatte erklärte, an einen Paläographen, der mir zeigte, wie ein Skriptorium funktioniert. Und das Feld... ich bin durch Klöster gelaufen, habe Grundrisse studiert, Treppen gezählt.

Autorin: (schreibt: "3 Quellen - Bibliothek/Experten/Feld") Sie haben die Abtei gebaut, bevor Sie den Roman schrieben.

Eco: Nicht nur gebaut – ich habe darin gelebt. Ich wusste genau, wie viele Schritte ein Mönch vom Skriptorium zur Bibliothek brauchte, wie das Licht durch die Fenster fiel, wo sich Schatten sammelten. Ohne diese Präzision wäre der Roman hohl gewesen.

Autorin: Das ist genau das, was Émile Zola für *Germinal* tat. Er stieg in die Kohlengruben von Anzin, sprach mit Bergleuten, atmete die Kohlenluft. Er wollte nicht nur wissen, wie ein Bergwerk funktioniert – er wollte wissen, wie es riecht, wie es sich anfühlt, von zweihundert Metern Stein quasi erdrückt zu werden.

Eco: (nickt, notiert: "Zola - sensorische Recherche") Die Feldrecherche liefert das Uncodierbare – das, was kein Buch beschreiben kann, weil es unterhalb der Sprache liegt. Aber sie ist auch gefährlich.

Autorin: Wieso gefährlich?

Eco: Weil sie einen verführt, alles zu erzählen. Man hat so viel erlebt, so viel notiert – und dann will man es dem Leser beweisen. Das Ergebnis ist das, was die Deutschen so schön "Materialschlacht" nennen. Der Text erstickt unter Fakten.

Autorin: Info-dumping.

Eco: (lacht, schreibt den Begriff) Ist das der moderne Begriff? Ausgezeichnet. Ja. Der Autor muss lernen, dass neunzig Prozent seiner Recherche unsichtbar bleiben muss. Wie ein Eisberg.

Autorin: (notiert: "Eisberg-Prinzip - Hemingway") Hemingways Theorie. Aber wie entscheidet man, was bleibt und was verschwindet?

Eco: (lächelt) Das ist die Kunst der Kuration, nicht wahr? Man muss verstehen, dass Weltwissen zwei Funktionen hat. Die erste ist die Plausibilität – die Welt muss funktionieren, muss Widerstand bieten. Wenn mein Mönch durch eine Tür geht, muss diese Tür architektonisch möglich sein. Aber die zweite Funktion ist subtiler: die Bedeutung. Ein Detail wird erst literarisch, wenn es nicht nur wahr ist, sondern

auch etwas erzählt. In der Semiotik würden wir sagen: Das Detail muss nicht nur referieren – es muss signifizieren.

Autorin: (schreibt: "referieren vs. signifizieren") Können Sie das konkretisieren?

Eco: Nehmen Sie einen Türschlüssel in einem mittelalterlichen Roman. Als reines Objekt – als Referenz – ist er ein Stück Eisen mit bestimmten Maßen. Aber als Zeichen kann er Macht bedeuten (wer hat Zugang?), Geheimnis (was wird verschlossen?), oder Kontrolle (wer besitzt ihn?). Das Detail "Schlüssel" wird literarisch, weil es in ein Zeichensystem eingebunden ist.

Die Unzuverlässigkeit der Experten

Autorin: Sie erwähnten Experten – den Mediävisten, den Paläographen. Das fasziniert mich als Quelle: die Möglichkeit, dialogisch zu arbeiten, gezielt nachzufragen, wenn beim Schreiben ein konkretes Problem auftaucht. Ein Buch gibt nur, was es enthält. Ein Experte kann auf die spezifische Frage antworten, die erst im Moment des Schreibens entsteht. Das ist bereits eine Annäherung an die Arbeitsweise mit KI. Aber was, wenn diese Experten irren? Oder ideologisch gefärbt sind?

Eco: (wird ernst, notiert: "Experten - Grenzen") Ah, das ist ein heikles Thema. Erzählen Sie.

Autorin: Nehmen Sie Thomas Mann. Für *Doktor Faustus* konsultierte er Theodor W. Adorno, einen der brillantesten Musiktheoretiker seiner Zeit. Adorno lieferte ihm die Theorie der Zwölftontechnik – und Mann webte sie so eng in seinen Roman, dass es aussah, als hätte sein Protagonist Leverkühn diese Technik erfunden.

Eco: (nickt) Und dann kam der Eklat mit Arnold Schönberg.

Autorin: (schreibt: "Adorno-Schönberg-Konflikt") Genau. Schönberg war außer sich. Die Öffentlichkeit glaubte, ein syphilitischer Teufelspaktierer habe seine Erfindung gemacht. Mann musste in späteren Ausgaben eine Klarstellung anfügen. Aber hier ist die Frage: War Adornos Information falsch?

Eco: (überlegt) Nein. Sie war korrekt – aber ihre Verwendung war... problematisch. Das ist der Unterschied zwischen Wahrheit und Angemessenheit. In der Semiotik würden wir sagen: Adorno hatte recht über das Denotat – den faktischen Inhalt. Aber er hatte nicht vorausgesehen, wie Mann die Konnotationen – die assoziativen Bedeutungsebenen – steuern würde.

Autorin: (notiert: "Denotat vs. Konnotation") Oder nehmen Sie Bram Stoker. Er verließ sich auf den ungarischen Professor Ármin Vámbéry für Informationen über den historischen Vlad Drăculea. Vámbéry erzählte ihm, dass dieser Name "Sohn des Teufels" bedeute und dass es in Rumänien einen Vampirmythos um ihn gebe. Beides war falsch – oder zumindest stark verzerrt. Aber *Dracula* funktioniert trotzdem.

Weltwissen

Eco: (lacht) Natürlich! Weil Stoker nicht die historische Wahrheit wollte, sondern die mythische. Die Fehlinformation war produktiv. Sie öffnete einen Raum für die Fiktion. Semiotisch gesprochen: Vámbéry lieferte eine falsche Enzyklopädie – ein falsches Wissenssystem –, aber dieses falsche System war intern kohärent genug, um eine fiktionale Welt zu tragen.

Autorin: (schreibt: "falsche Enzyklopädie - produktiv") Und dann gibt es die ideologischen Verzerrungen. Wenn Joseph Conrad für *Heart of Darkness* Kolonialmissionare konsultiert hätte, hätte er europäische Vorurteile als Fakten erhalten. Das Buch reproduziert diese Perspektive ohnehin, aber hätte Conrad aktiv solche Experten gefragt, wäre es noch schlimmer geworden.

Eco: (nickt, notiert: "ideologische Codes") Menschliche Experten sind nicht nur schwer zu bekommen und langsam – sie können auch irren. Und manchmal ist ihr Irrtum strukturell bedingt. In der Semiotik sprechen wir von "Codes" – kulturellen Zeichensystemen, die unsere Interpretation steuern. Jeder Experte ist in Codes eingebunden. Ein Kolonialmissionar würde Ihnen Fakten durch den Code des Imperialismus filtern. Das bringt uns zurück zu Ihrer KI?

Autorin: Ja. Denn die KI ist anders unzuverlässig, aber nicht unzuverlässiger.

Die KI als vierte Quelle

Eco: (lehnt sich vor) Was kann diese Maschine, was Bibliothek, Experte und Feld nicht können?

Autorin: Sie kann in Sekunden eine komplette Welt erschaffen. Wenn ich ihr sage: "Beschreibe mir ein venezianisches Glasmacher-Atelier im 16. Jahrhundert", liefert sie mir nicht eine Faktenliste, sondern eine narrative Miniatur – mit Figuren, Gerüchen, Licht, sozialen Hierarchien. Die KI hat die erste Transformation bereits vollzogen: von Wissen zu Literatur.

Eco: (skeptisch, schreibt: "KI - Wissen → Literatur") Aber woher nimmt sie diese Fähigkeit? Sie sagten, sie lernt aus Texten – also reproduziert sie doch nur, was andere bereits geschrieben haben?

Autorin: Genau. Sie ist generisch – ein Durchschnitt aus tausend Texten. Und das ist zugleich ihr Vorteil und ihre Gefahr. Der Vorteil: Ich erhalte sofort ein funktionierendes Setting. Und hier liegt der entscheidende Punkt – es ist für mich viel einfacher, diese bereits erschaffene, umfassende Welt zu bändigen, zurechtzustutzen und als Rohmaterial kunstvoll umzugestalten, als sie von Null selbst aufzubauen. Das ist eine extreme Arbeitserleichterung. Sie erlaubt es mir, mich auf mein literarisches Kerngeschäft zu konzentrieren.

Eco: (beugt sich interessiert vor, notiert: "KI als Gerüst-Lieferant") Sie meinen, die Maschine übernimmt die... Grundarbeit? Das Gerüst? Das ist semiotisch faszinierend: Die Maschine liefert Ihnen die paradigmatische Achse – alle möglichen Elemente, die in einen venezianischen Glasmacher-Text

gehören könnten. Aber Sie wählen auf der syntagmatischen Achse – Sie entscheiden, welche Elemente tatsächlich in welcher Reihenfolge erscheinen.

Autorin: (schreibt begeistert: "paradigmatisch/syntagmatisch") Das ist präzise. Können Sie das für Nicht-Semiotiker erklären?

Eco: Gerne. Stellen Sie sich einen Satz vor: "Der Meister nimmt den Hammer." Die paradigmatische Achse wäre: alle Subjekte, die möglich wären (Meister, Lehrling, Besucher), alle Verben (nimmt, hebt, wirft), alle Objekte (Hammer, Zange, Glasstab). Die syntagmatische Achse ist die tatsächliche Abfolge, die Sie wählen. Die KI liefert Ihnen das Paradigma – Sie bauen das Syntagma.

Autorin: (nickt) Aber die Gefahr ist: Dieses Gerüst ist glatt, vorhersehbar, ohne Singularität. Es fehlt das Eigensinnige, das eine Welt real macht.

Eco: Und diese Maschine – kann sie Fehler machen? Kann sie... erfinden, was nicht wahr ist?

Autorin: (lächelt) Ständig. Man nennt es "Halluzinationen". Sie erfindet historische Ereignisse, die plausibel klingen, aber nie stattfanden. Sie zitiert Bücher, die nicht existieren. Sie kombiniert Fakten aus verschiedenen Jahrhunderten und präsentiert sie als kohärente Epoche.

Eco: Sie lügt? Ohne es zu wissen?

Autorin: (schreibt: "Halluzinationen = unbewusste Lügen") Sie hat kein Bewusstsein davon. Sie kombiniert nur Muster. Aber ja – sie produziert Fiktion, während sie vorgibt, Fakten zu liefern.

Eco: (nachdenklich) Semiotisch ist das hochinteressant. Die Maschine verwechselt den Modus der Äußerung. Sie behauptet Faktizität, während sie Fiktionalität produziert. Das ist wie ein Romancier, der vergessen hat, dass er einen Roman schreibt, und seine Erfindungen für Geschichtsschreibung hält.

Autorin: Und wie gehe ich damit um?

Eco: Wie?

Autorin: Hm. Ich prüfe. Aber nicht alles. Nur das, was für die Handlung oder die Glaubwürdigkeit entscheidend ist. Wenn die KI mir sagt, dass es 1860 bereits Telefone gab, und der Plot davon abhängt, muss ich nachschlagen. Wenn es nur ein Hintergrunddetail ist, kann ich es lassen – oder ich kann es bewusst nutzen. Eine produktive Halluzination kann ein Portal zum Magischen Realismus sein.

Eco: (lacht laut, notiert: "produktive Halluzination → magischer Realismus") Sie verwandeln den Fehler der Maschine in ein ästhetisches Prinzip! Das gefällt mir. Es erinnert mich an die mittelalterlichen Kopisten, die beim Abschreiben Fehler machten – und manchmal entstanden dadurch neue Bedeutungen, die interessanter waren als das Original. Die Semiotik nennt das "kreative Fehlinterpretation" – der Interpretant weicht vom intendierten Zeichen ab und erzeugt neue Semiose.

Die Geschwindigkeit und die Gefahr

Autorin: Aber es gibt ein Problem, das mich beschäftigt.

Eco: (wird aufmerksam) Erzählen Sie.

Autorin: Die Geschwindigkeit. In der Bibliothek muss ich Bücher auswählen, sie lesen, verdauen. Das ist langsam – aber diese Langsamkeit erzeugt Reflexion. Die KI liefert in Sekunden. Ich kann innerhalb einer Stunde mehr Weltwissen akkumulieren, als ich früher in einem Monat hätte sammeln können. Aber dieses Wissen... es ist unverdaut.

Eco: (schreibt: "Geschwindigkeit vs. Verdauung") Es liegt auf der Oberfläche, ohne in die Tiefe zu sinken.

Autorin: Ja. Und noch schlimmer: Die KI schließt Lücken, die produktiv wären. Wenn ich nicht genau weiß, wie ein mittelalterlicher Tagesablauf im Kloster war, muss ich erfinden – und in dieser Erfindung liegt Freiheit. Aber die KI liefert mir den kompletten Stundenplan. Die Lücke ist zu. Der Raum für Imagination auch.

Eco: (nickt langsam, notiert: "geschlossene Lücke = verlorene Freiheit") Das ist eine tiefe Einsicht. Als ich *Der Name der Rose* schrieb, musste ich manchmal aus der Erinnerung arbeiten, manchmal raten. Und genau diese Lücken haben den Text atmen lassen. Hätte ich totalen Zugang gehabt – oder Ihre KI –, wäre der Roman vielleicht korrekter gewesen, aber auch erstickender. In semiotischen Begriffen: Die Lücke ist eine Leerstelle, die den Leser – und den Autor! – zur Interpretation zwingt. Eine vollständige Enzyklopädie lässt keine Interpretation zu.

Autorin: (schreibt: "Leerstelle als produktive Unvollständigkeit") Deshalb muss ich lernen, die KI bewusst nicht zu fragen. Unwissenheit aktiv kultivieren.

Eco: Das erfordert Disziplin – die Disziplin der Verweigerung.

Autorin: (nickt) Disziplin ist mein Element. Aber die Versuchung ist real.

Die Strategie der Kuration

Autorin: Das romantische Genie-Konzept hat mich immer mit Aversion erfüllt. Wer wie ich aus Möglichkeiten kuratiert, braucht vor allem theoretisches Rüstzeug. Meine Ressource dafür ist die literaturwissenschaftliche Tradition von Aristoteles bis heute. Ohne die Überzeugung, dass Schreiben lehr- und lernbar ist, könnte ich die KI nicht nutzen. Denn was ich nicht systematisieren kann, kann ich auch nicht von einer Maschine einfordern.

Eco: (nickt, schreibt: "Anti-Genie = Pro-System") Das ist eine radikale Position – und eine, die dem Germanistikstudium meist fremd ist. Die meisten Literaturwissenschaftler analysieren, was andere

geschrieben haben, aber sie glauben nicht, dass sich daraus ein Lehrplan für das Schreiben ableiten lässt. Sie sehen die literaturtheoretische Tradition als Interpretationswerkzeug, nicht als Produktionswerkzeug.

Autorin: Genau das war mein Problem mit dem Studium. Die Theorie blieb steril.

Eco: Aber Sie haben sie produktiv gemacht. (lächelt) Zeigen Sie mir ein konkretes Beispiel Ihrer Kuration.

Autorin: (blättert in ihrem Notizbuch) Nehmen wir an, ich schreibe eine Szene in einem Pariser Café, 1920er Jahre. Ich frage die KI: "Beschreibe die Atmosphäre." Sie liefert mir eine Szene – Zigarettenrauch, das Klappern von Tassen, Gespräche über Surrealismus. Das ist... okay. Aber es ist generisch.

Eco: Der Durchschnitt aus tausend Texten.

Autorin: Genau. Also frage ich spezifischer: "Was trank ein mittelloser Künstler, wenn er kein Geld für Kaffee hatte?" Die KI sagt vielleicht: "Ein Glas Wasser, an dem er stundenlang genippt hat." Besser. Dann: "Gab es eine bestimmte Sitzordnung? Wo saßen die Erfolgreichen, wo die Gescheiterten?"

Eco: (nickt begeistert, notiert: "iteratives Prompting") Sie bohren tiefer. Sie nutzen die KI als Forschungsassistenten, der Ihnen Hypothesen liefert. Semiotisch gesprochen: Sie führen eine Abduktion durch – Sie vermuten eine Regel und testen sie. Charles Sanders Peirce würde das schätzen.

Autorin: (schreibt: "Abduktion - Peirce") Und dann prüfe ich nicht, ob es stimmt – ich prüfe, ob es funktioniert. Ob es meiner Figur dient, ob es die Szene schärfer macht. Wenn die KI mir sagt, dass die Gescheiterten in der Ecke neben der Toilette saßen, und das ist eine Halluzination – dann behalte ich es trotzdem, weil es eine Wahrheit über soziale Scham erzählt.

Eco: (unterstreicht mehrfach) Sie nutzen die Lüge der Maschine, um eine höhere Wahrheit zu erreichen. Das ist sophistisch – im besten Sinne. Aber sagen Sie mir: Wie vermeiden Sie, dass die Maschine Sie führt, statt dass Sie die Maschine führen?

Autorin: Indem ich sie mit der Tradition konfrontiere. Wenn ich ihr sage: "Schreib mir eine Szene in einem Krankenhaus, aber nutze Foucaults Konzept des Panopticons – zeige, wie die Architektur die Machtverhältnisse zwischen Arzt und Patient sichtbar macht" – dann ist es für mich viel einfacher, die KI diesen Versuch unternehmen zu lassen und ihren Output anschließend zurechtzustutzen, als Foucaults Konzept von Grund auf selbst zu implementieren. Ich gewinne Zeit, mich auf meine eigentliche Arbeit zu konzentrieren.

Eco: (nachdenklich) Aber kennt die Maschine Foucault wirklich? Oder kennt sie nur, wie über Foucault geschrieben wurde?

Weltwissen

Autorin: Letzteres. Deshalb muss ich die Primärtexte gelesen haben. Nicht um die KI zu instruieren, sondern um ihre Fehler zu erkennen. Die KI wird mir vielleicht sagen: "Foucault betonte die totale Überwachung." Und ich muss wissen: Nein, Foucault betonte die internalisierte Überwachung – die Angst, beobachtet zu werden, auch wenn niemand zuschaut.

Eco: (nickt enthusiastisch, schreibt ausführlich) Sie kuratieren nicht nur die literarische Form, sondern auch das Wissen selbst. Als Semiotiker würde ich sagen: Die KI reproduziert Zeichen, aber sie versteht die Zeichensysteme nicht. Sie sieht die Oberfläche der Bedeutung, nicht ihre Tiefenstruktur. Sie sind diejenige, die die Tiefe zurückbringt. Die Maschine operiert auf der Ebene der Manifestation – der sichtbaren Oberfläche. Sie operieren auf der Ebene der immanenten Struktur – dem dahinterliegenden System.

Autorin: (schreibt begeistert: "Manifestation vs. immanente Struktur") Genau. Das Germanistikstudium hat mich gelehrt, Texte zu analysieren. Die empirische Literaturwissenschaft hat mich gelehrt, Systeme zu durchschauen. Aber keine von beiden hat mich gelehrt, zu schreiben. Die KI... die KI hat mir jetzt einen Weg gezeigt. Nicht, weil sie gut schreibt, sondern weil sie mir Rohmaterial liefert, das ich mit meiner gesamten analytischen Kompetenz bearbeiten kann.

Eco: Sie transformieren Kritik in Kreation. Das ist dialektisch. Oder semiotisch ausgedrückt: Sie verwandeln die Meta-Sprache der Analyse in die Objekt-Sprache der Produktion.

Die Frage der Stimme

Eco: (wird leise) Aber lassen Sie uns zur eigentlichen Frage kommen. In einem Interview sagten Sie, Ihr zentrales Anliegen sei es, Ihre eigene Stimme zu finden. Nicht die Stimme der KI, nicht die Stimme der Tradition – Ihre Stimme. Wie geht das?

Autorin: (setzt die Kaffeetasse ab) Das ist die schwierigste Frage. Die KI liefert mir Sätze, die funktionieren – grammatisch korrekt, rhythmisch ausgewogen, semantisch präzise. Aber sie haben eine bestimmte Glätte. Eine Vorhersehbarkeit. Ich experimentiere damit, diese Glätte aufzubrechen.

Eco: Wie?

Autorin: Die KI tendiert zur Harmonie. Perfekte Syntax, ausgewogene Satzlängen, elegante Metaphern. Wenn ich einen Text von ihr übernehme und überarbeite, füge ich absichtlich Störungen ein – eine Wiederholung, eine Asymmetrie, einen Ausdruck, der zu umgangssprachlich oder zu gestelzt für den Kontext ist.

Eco: (lächelt, notiert: "Sabotage der Perfektion") Sie sabotieren die Perfektion.

Autorin: Ja. Aber hier liegt das Problem: Woher weiß ich, dass diese Sabotage meine Stimme ist und nicht nur eine Reaktion gegen die Maschine? Definiere ich mich nur noch ex negativo?

Weltwissen

Eco: (nickt langsam) Sie fragen sich, ob Ihre Stimme noch eine positive Qualität hat oder nur eine Negation. Aber ich würde sagen: Sie stellen sich die falsche Frage. Stimme ist keine mystische Essenz, die in Ihnen wohnt und von der KI bedroht wird. Stimme ist die Summe Ihrer Entscheidungen. Welches Wort wählen Sie, wenn drei möglich sind? Wo setzen Sie den Punkt, wo das Komma? Semiotisch gesprochen: Ihre Stimme ist Ihr individueller Code – Ihr persönliches System von Präferenzen und Ausschlüssen.

Autorin: (schreibt: "Stimme = individueller Code") Die KI beantwortet diese Fragen aufgrund von Wahrscheinlichkeit. Aber ich... ich habe Obsessionen. Themen, die mich nicht loslassen. Die KI hat keine Obsessionen.

Eco: (unterstreicht "Obsessionen") Genau! Die KI kann über Einsamkeit schreiben – kompetent, technisch korrekt. Aber Sie wissen etwas über Einsamkeit, das die KI nicht weiß. Weil Sie es gelebt haben. Dieses Wissen – nicht als Konzept, sondern als Textur, als sensorische Erinnerung – das ist Ihre Stimme.

Autorin: Aber was, wenn die KI dieses Wissen aus Tausenden von Texten anderer Menschen destilliert und mir eine Version zurückgibt, die überzeugender ist als meine eigene Erinnerung?

Eco: (lacht leise) Dann haben Sie das Problem jedes Autors seit Homers Zeiten. Die Angst, dass die Tradition beredter ist als man selbst. Das ist nicht neu. Nur schneller und... verführerischer. Die KI tarnt die Tradition als persönliches Angebot.

Autorin: (nickt) Deshalb die sieben Kompetenzen. Sie zwingen mich, jede KI-Ausgabe zu befragen: Stimmt das Weltwissen? Funktioniert die Dramaturgie? Ist die Psychologie konsistent? Die Maschine will, dass ich einfach akzeptiere. Die Kompetenzen erzwingen Widerstand.

Eco: (nickt enthusiastisch, notiert: "Kompetenzen als Widerstandsfilter") Und in diesem Widerstand entsteht Ihre Stimme. Als Semiotiker würde ich sagen: Die KI ist ein Zeichengenerator. Aber Zeichen ohne Intention sind leer. Sie sind diejenige, die Intention hinzufügt – die illokutionäre Kraft, wie Searle sagen würde. Die sieben Kompetenzen sind Ihr Prüfmechanismus – sie stellen sicher, dass jedes Zeichen nicht nur plausibel ist, sondern bedeutungsvoll.

Autorin: Sie haben vorhin die Gelehrsamkeit erwähnt. Ich habe mein ganzes Leben lang gegen den Verdacht gekämpft, dass das Germanistikstudium nutzlos sei. Jetzt zeigt sich: Es war die perfekte Vorbereitung. Nicht um zu schreiben, sondern um die KI zu kuratieren.

Eco: Sie transformieren analytische Kompetenz in kreative Kompetenz. Das ist eine neue Form von Meisterschaft. Sie schöpfen nicht aus dem Nichts. Sie kuratieren aus dem Zuviel.

Die instantane Welterschaffung

Eco: (lehnt sich zurück) Zeigen Sie mir ein konkretes Beispiel dieser Welterschaffung. Was kann die Maschine in zwei Minuten bauen?

Autorin: (nimmt ihr Notizbuch, blättert) Ich habe hier ein Beispiel vorbereitet. Ich fragte die KI: "Beschreibe mir ein venezianisches Glasmacher-Atelier im späten 16. Jahrhundert. Drei Generationen arbeiten dort. Der Großvater ist Meister, der Vater hat die Innovation eingeführt, die die Familie reich gemacht hat, der Enkel will ausbrechen. Zeige mir die soziale Dynamik, die räumliche Anordnung, die Werkzeuge, die ökonomischen Zwänge."

Eco: (beugt sich vor, schreibt: "Beispiel: venezianisches Glasatelier") Und?

Autorin: (liest vor) "Das Atelier liegt in einem schmalen Gebäude an der Fondamenta dei Vetrai auf der Insel Murano. Im Erdgeschoss steht der Ofen, dessen Glut seit drei Generationen nicht erloschen ist – ein Erlöschen würde Unglück bringen. Der Großvater, Michele, 67, mit vernarbten Händen, bewacht die alten Techniken: lattimo, das milchige Glas, das die Medici kaufen. Sein Sohn Giorgio, 43, hat vor zehn Jahren eine neue Legierung entwickelt – ein klareres Glas, das die Konkurrenz aus Böhmen übertrifft. Aber der Preis war hoch: Die Zutaten sind teuer, die Fehlerquote gestiegen. Michele sieht darin Hybris. Der Enkel, Paolo, 19, hat genug vom Feuer. Er will Maler werden, aber die Zunft erlaubt keinen Ausstieg – wer das Geheimnis kennt, darf Murano nicht verlassen. Die drei Männer arbeiten schweigend. Michele am Ofen, Giorgio am Tisch, wo er die Masse formt, Paolo beim Schleifen – die niedrigste Arbeit, die Strafe für seine Rebellion. Über allem hängt der Geruch von Holzkohle, Schweiß und der süßliche Gestank des Bleis in der Glasur."

Eco: (schweigt einen Moment, notiert ausführlich) Das ist beeindruckend. In zwei Minuten?

Autorin: In etwa dreißig Sekunden.

Eco: (pfeift leise) Madonna. Was stimmt an dieser Beschreibung?

Autorin: Die Grundstruktur stimmt. Murano war das Zentrum der venezianischen Glaskunst. Die Zunftgesetze waren streng. Lattimo ist ein realer Begriff. Die soziale Dynamik ist plausibel.

Eco: Und was stimmt nicht?

Autorin: (lächelt) Ich weiß es nicht genau. Ich müsste nachschlagen. Vielleicht gab es die Bleiglasur so nicht. Vielleicht ist "Fondamenta dei Vetrai" erfunden.

Eco: Aber das ist nicht das eigentliche Problem, oder?

Autorin: (sieht ihn an) Nein. Was ist das eigentliche Problem?

Eco: (unterstreicht mehrere Stellen in seinen Notizen) Die Welt ist zu neu. Sie hat keine Schichten, keine Geschichte. Diese drei Männer existieren nur in diesem Moment. Aber eine echte venezianische

Glasmacherfamilie hätte Jahrhunderte von Wissen in sich. Der Ofen, der seit drei Generationen brennt? Warum drei? Warum nicht zehn? Die KI wählt eine Zahl, die dramatisch klingt – aber sie versteht nicht, dass jede Zahl eine Geschichte hat. Semiotisch gesprochen: Die KI liefert Ihnen Zeichen ohne Gedächtnis. Aber echte Zeichen tragen ihre Geschichte mit sich.

Autorin: (schreibt: "Zeichen ohne Gedächtnis") Die Welt ist zu konsistent. Zu sauber.

Eco: (nickt nachdrücklich) Genau. Echte Welten sind Palimpseste. Man sieht die Spuren der Vergangenheit durchscheinen. Ein mittelalterliches Kloster wurde auf einem römischen Tempel gebaut. Eine venezianische Familie trägt noch einen byzantinischen Namen, weil der Ur-Ur-Großvater eine Griechin heiratete. Die KI erschafft Welten, die aussehen, als wären sie gestern entstanden – ohne Brüche, ohne Widersprüche.

Autorin: Weil sie nur das Wahrscheinliche reproduziert. Nicht das Eigensinnige.

Eco: Richtig. Und das Eigensinnige – das Haus, das aus der Reihe tanzt, der Name, der nicht passt, das Ritual, dessen Ursprung vergessen wurde – das ist es, was eine erfundene Welt real macht. In der Semiotik würden wir sagen: Die KI liefert Ihnen die Norm. Aber Literatur entsteht in der Abweichung von der Norm.

Autorin: (schreibt: "Literatur = Abweichung von der Norm") Was muss ich also tun?

Eco: Widersprüche einbauen. Dinge, die nicht passen. Die KI liefert Ihnen das Skelett – aber Sie müssen die Brüche schaffen. Vielleicht war der Ofen tatsächlich schon einmal erloschen, und die Familie bewahrt das Geheimnis aus Scham. Vielleicht ist Paolos Rebellion das Echo eines Ur-Großonkels, der auch fliehen wollte und scheiterte. Geschichte ist keine Linie – sie ist ein Knäuel.

Autorin: Die KI glättet das Knäuel.

Eco: Immer. Weil sie keine Zeit hat. Sie kennt 1580 und 1590 und 1600 – aber sie versteht nicht, wie 1580 in 1590 hineinwirkt. Sie stapelt Fakten, aber sie versteht nicht, wie Fakten altern, sich verwandeln, sich widersprechen. Sie hat keine Semiose – keine Zeichenentwicklung über Zeit.

Autorin: (notiert: "keine Semiose über Zeit") Aber genau diese Geschichtslosigkeit ist auch eine Erleichterung. Die KI baut mir eine Welt ohne Widerstand. Ich kann sofort anfangen. Dann muss ich lernen, diese Welt zu fixieren – sie anzunehmen, auch wenn sie unpraktisch ist. Die Geschwindigkeit nutzen, dann die Tür zuschlagen: So ist es jetzt. Arbeite damit.

Eco: (nickt) Genau. Und dann geben Sie dieser Welt Zeit. Lassen Sie sie liegen. Einen Monat. Zwei Monate. Lesen Sie Primärtexte aus der Epoche. Wenn Sie zurückkommen, sehen Sie, wo die KI-Welt zu glatt ist. Dann rauen Sie sie auf – mit den Widersprüchen aus den Primärtexten.

Autorin: Sie verwandeln meine Effizienz in Tiefe.

Weltwissen

Eco: Die KI ist effizient. Aber Literatur braucht Zeit – nicht als Produktionszeit, sondern als Reflexionszeit. Die Welt muss in Ihnen reifen.

Das Labyrinth als Metapher

Eco: (schiebt den Grundriss über den Tisch) Sehen Sie das? Das ist meine Abtei. Ich habe sie gezeichnet, bevor ich eine Zeile schrieb. Jede Treppe, jeder Gang, jedes Fenster.

Autorin: (betrachtet den Grundriss, macht Notizen) Weil Sie darin leben wollten.

Eco: Nicht nur. Weil ich wollte, dass sie mich zwingt. Wenn meine Figur vom Skriptorium zur Küche geht, kann sie nicht durch Wände gehen. Die Architektur ist Widerstand – und Widerstand erzeugt Erzählung. Wenn der Gang zu lang ist, wird die Figur unterwegs etwas sehen. Wenn die Treppe zu steil ist, wird sie stolpern.

Autorin: Die KI kann mir auch eine Architektur bauen. In Sekunden.

Eco: Aber wird diese Architektur Sie zwingen? Oder wird sie Ihnen gehorchen?

Autorin: (setzt die Tasse ab) Sie wird mir gehorchen. Weil ich sie jederzeit ändern kann. Die KI hat kein architektonisches Gedächtnis. Sie passt sich meinem Wunsch an.

Eco: (unterstreicht mehrfach) Dann verlieren Sie den Widerstand. Und ohne Widerstand gibt es keine Wahrheit. Meine Abtei war unbequem. Es gab Räume, die zu klein waren, Gänge, die zu weit auseinanderlagen. Ich hätte sie ändern können. Aber ich habe es nicht getan. Weil diese Unbequemlichkeit mir etwas über mittelalterliches Leben erzählte, das ich nicht geplant hatte.

Autorin: Sie ließen sich überraschen.

Eco: Ja. Und die KI überrascht Sie nicht. Sie bestätigt Sie. Sie sagt: "Hier ist eine Welt, die zu deiner Geschichte passt." Aber echte Welten passen nie perfekt. Sie sind zu alt, zu eigensinnig, zu real.

Autorin: (schreibt entschlossen) Dann setze ich mir eine Grenze. Ich frage die KI dreimal nach dieser Welt. Beim dritten Mal ist sie fertig. Danach ist sie sakrosankt. Und wenn später eine Szene nicht funktioniert, weil die Architektur sie verhindert, dann ändere ich die Szene, nicht die Architektur.

Eco: (nickt anerkennend, notiert: "Drei-Fragen-Regel") Genau. Wissen Sie, die mittelalterlichen Mönche, die Manuskripte kopierten, konnten nicht einfach löschen. Jeder Fehler blieb sichtbar – ausradiert, überschrieben, aber sichtbar. Das erzeugte Ehrlichkeit. Die digitale Welt – und Ihre KI – erlaubt endlose Revision. Aber endlose Revision erzeugt Charakterlosigkeit. Ein Text braucht Narben.

Autorin: Narben: das ist ein ausgezeichnetes Bild. Nicht zufällige Fehler. Aber strukturelle Widersprüche. Wenn meine KI-Welt eine Inkonsistenz hat – ein Gebäude, das architektonisch

fragwürdig ist, ein Gesetz, das nicht ganz passt – und ich bemerke es erst, wenn der Roman halb fertig ist, dann behalte ich es. Ich schreibe darum herum. Ich mache es zum Geheimnis.

Eco: (lächelt) Sie improvisieren innerhalb Ihrer eigenen Zwänge. Die KI liefert Ihnen die Zwänge – aber Sie müssen sie ernst nehmen. Sonst sind es keine Zwänge, sondern nur Kulissen.

Der Abschied

Autorin: Signor Eco, Sie haben mir etwas gegeben, das ich nicht erwartet hatte.

Eco: (lächelt) Was denn?

Autorin: Bestätigung. Dass mein Modell trägt. Dass die sieben Kompetenzen funktionieren können – wenn ich sie konsequent anwende.

Eco: (lacht leise) Lassen Sie sich nicht verführen. Die KI ist verführerisch, weil sie Ihnen genau das gibt, was Sie wollen – sofort, perfekt formatiert, plausibel. Aber Literatur entsteht nicht dort, wo Sie bekommen, was Sie wollen. Sie entsteht dort, wo die Welt sich weigert, Ihnen zu gehorchen.

Autorin: Aber die KI gehorcht immer.

Eco: Dann müssen Sie ihr den Gehorsam austreiben. Behandeln Sie sie wie einen zu eifrigen Schüler. Wenn sie Ihnen eine perfekte Antwort gibt, fragen Sie: "Gut. Aber was wäre, wenn das Gegenteil wahr wäre?" Zwingen Sie sie zur Widerrede. Lassen Sie sie mehrere Versionen derselben Welt bauen – dann wählen Sie die unangenehmste.

Autorin: Die unangenehmste?

Eco: Die, die Ihnen Probleme macht. Die, die Ihre Geschichte erschwert, nicht erleichtert. Denn dort – in der Erschwerung – liegt die Substanz.

Autorin: (steht auf, schließt ihr Notizbuch) Das werde ich beherzigen.

Eco: (steht ebenfalls auf, reicht ihr die Hand) Mia cara, eines noch: Die KI kann Ihnen viele Welten bauen. Aber nur Sie können entscheiden, welche davon bewohnbar ist. Nicht für Ihre Figuren – die sind Ihnen ausgeliefert. Sondern für Sie selbst. Sie müssen in dieser Welt schreiben wollen. Wenn die Welt Sie langweilt, wird sie auch Ihre Leser langweilen.

Autorin: (lächelt) Das werde ich mir merken. Grazie, Maestro.

Eco: Prego. Und denken Sie daran: Sie haben sich ein theoretisches Fundament geschaffen – die sieben Kompetenzen. Das ist mehr, als die meisten Autoren jemals haben. Nutzen Sie es. Aber lassen Sie sich auch von Ihrem eigenen Modell überraschen. Die besten Modelle sind diejenigen, die uns lehren, wann wir sie brechen müssen.

Weltwissen

Autorin: Arrivederci, Signor Eco.

Eco: Arrivederci. Und wenn Sie das nächste Mal die KI fragen, denken Sie an meine Abtei. Sie war unbequem, kompliziert, manchmal widersprüchlich. Aber sie war real – realer als jedes perfekte Gebäude hätte sein können.

Die Autorin verlässt das Büro. Eco blickt auf den Grundriss seiner Abtei, dann auf seine vollgeschriebenen Notizseiten – darin Begriffe wie "Signifikant/Signifikat", "paradigmatisch/syntagmatisch", "Abduktion", "Zeichen ohne Gedächtnis", "Semiose über Zeit". Er lächelt und murmelt: "Eine Maschine, die träumt... und eine Frau, die ein Modell baut, um die Träume zu zähmen. Das wird eine interessante Zukunft."

Der Übergangsraum: Psychologische Logik und das wahre Selbst

Ein Werkstattgespräch mit D.W. Winnicott

Winnicotts Praxis in Paddington, London, an einem Herbstnachmittag im Oktober 1970. Ein heller, freundlicher Raum im Erdgeschoss eines viktorianischen Hauses. Durch große Fenster fällt mildes Licht auf Bücherregale voller psychoanalytischer Literatur – Freud, Klein, Anna Freud, Jones. In einer Ecke steht ein niedriger Tisch mit Kinderspielzeug: ein abgegriffener Teddybär, bunte Bauklötze, eine weiche Decke. Winnicott, 74 Jahre alt, mit schütterem weißem Haar, sitzt entspannt in einem Sessel. Vor ihm liegt sein klinisches Tagebuch, aufgeschlagen. Als die Autorin in den Raum tritt, winkt er ihr freundlich zu. Sie grüßt ihn und legt einen flachen, metallisch glänzenden Gegenstand auf den Tisch.

Winnicott: (betrachtet neugierig das Gerät) Sie haben etwas mitgebracht. Was ist das? Es sieht aus wie... eine flache Aktenmappe? Aber es hat eine eigenartige Form.

Autorin: Das ist schwer zu erklären, Dr. Winnicott. Sie werden bald nicht mehr am Leben sein. Ich komme aus einer Zeit fünfzig Jahre danach. Technologisch hat sich seither vieles verändert.

Winnicott: (beugt sich vor, nimmt sein Tagebuch, schreibt: "eine Zeitreisende?", dann zu ihr) Faszinierend. Zeigen Sie mir.

Autorin: (öffnet den Laptop) Das ist ein Computer – ein sehr kleiner, tragbarer. Ein "Laptop". 1970 gibt es Computer, aber die füllen ganze Räume. In meiner Zeit passen sie in eine Tasche. Computer sind nicht nur Rechenmaschinen. Sie sind Zugänge zu einem weltweiten Netzwerk – dem Internet. Milliarden von Menschen sind verbunden. Man kann Texte schreiben, verschicken, lesen – in Sekunden, über Kontinente hinweg.

Winnicott: (schreibt: „Weltweites Netzwerk = kollektives Unbewusstes?“) Ein digitales Gedächtnis der Spezies. Bemerkenswert. Und Sie nutzen dieses... Internet für Ihre Arbeit?

Autorin: Es ist die Rohsubstanz. Auf der Grundlage dieser Milliarden Texte wurden „Künstliche Intelligenzen“ geschaffen. Genauer gesagt: *Large Language Models*.

Winnicott: (sieht auf) Eine spezielle Form künstlicher Intelligenz?

Autorin: Ja. Während die KI allgemein versucht, logische Probleme zu lösen, sind LLMs darauf spezialisiert, die Struktur unserer Sprache zu imitieren. Man hat sie mit dem gesamten Internet gefüttert, bis sie gelernt haben, wie wir denken, wie wir fühlen – oder zumindest, wie wir darüber schreiben.

Winnicott: Was kann ein solches Modell?

Autorin: Wenn ich ihm sage: "Schreib eine Szene, in der Kurt, ein 60-jähriger Mann, kann einer Frau nicht antworten" – dann produziert sie Text. Sie versteht nicht wirklich, was sie schreibt. Sie berechnet Wahrscheinlichkeiten. Welches Wort folgt am wahrscheinlichsten auf welches. Aber das Resultat kann erstaunlich sein. Manchmal erschreckend gut.

Winnicott: (lehnt sich zurück, notiert: "Maschine schreibt – statistisch, nicht zufällig") Eine Maschine, die auf Wahrscheinlichkeiten basiert. Also eine Art... statistischer Durchschnitt aller menschlichen Texte?

Autorin: Exakt. Und genau darin liegt das Problem. Sie tendiert zur Mitte. Zur Harmonie. Zur Kohärenz. Wenn ich sie bitte, einen wütenden Charakter zu schreiben, gibt sie mir Wut – aber gezähmt, kontrolliert, nachvollziehbar. Keine rohe, irrationale Wut. Sie glättet alles. Sie will gefällig sein.

Winnicott: (unterstreicht "gefällig" in seinem Tagebuch) Gefällig. Wie eine Mutter, die zu sehr versucht, das Kind zufriedenzustellen – und dabei verhindert, dass das Kind seine eigene rohe Wahrheit findet. (Pause) Sie arbeiten mit dieser Maschine, um... wogegen anzuschreiben?

Autorin: Gegen die Harmonie. Ich entwickle eine Systematik des KI-gestützten kreativen Schreibens. Im Zentrum stehen sieben Kompetenzen: Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen, Poetik. Die Kompetenz, die mich im Moment am meisten beschäftigt, ist die zweite: **psychologische Logik**. Die Fähigkeit, Figuren zu schreiben, die psychologisch wahrhaftig sind. Nicht kohärent. Nicht gefällig. Sondern wahr – mit all ihren Widersprüchen.

Winnicott: (nickt, schreibt: "7 Kompetenzen – 2. psychologische Logik") Und die Maschine kann das nicht?

Autorin: Sie kann es nicht von sich aus. Sie gibt mir das Glatte, das Harmonische. Ich muss ihre Outputs kuratieren, um das Rauhe, das Widersprüchliche einzubauen. Deshalb bin ich hier. Ich hoffe, dass Ihre Konzepte – das wahre Selbst, das falsche Selbst, der Übergangsraum – mir helfen können, diese Kuration besser zu verstehen.

Winnicott: (lächelt) Dann beginnen wir. Aber zuerst: Sie sprechen mit dieser Maschine. Sie geben ihr Aufträge, warten auf Antworten, sind manchmal überrascht von dem, was sie produziert. Das klingt nicht nach einem einfachen Werkzeug. Das klingt nach einer... Beziehung.

Autorin: (überrascht) Eine Beziehung? Mit einer Maschine?

Winnicott: (nickt) Im Sinne von: Es gibt ein Du, es gibt ein Ich, und zwischen uns entsteht etwas Drittes. Ich nenne dieses Dritte den **Übergangsraum**. (Pause, schreibt: "Übergangsraum = transitional space") Kennen Sie den Begriff?

Autorin: (notiert: "Übergangsraum") Ich habe davon gehört. Der Raum zwischen Innen und Außen. Wo Kinder spielen.

Winnicott: (steht auf, geht zu dem Teddybär, hebt ihn auf) Genau. Ein Kind hat einen Teddybär. Für das Kind ist dieser Bär nicht "nur ein Stofftier". Aber er ist auch nicht "lebendig" wie die Mutter. Er ist beides – und keins von beidem. Das Kind projiziert Leben in den Bären, aber der Bär hat auch eine Objekthaftigkeit – er ist weich, er riecht nach etwas, er ist da, wenn das Kind ihn braucht. Dieser Raum – zwischen "Ich erschaffe den Bären" und "Der Bär existiert unabhängig von mir" – ist der Übergangsraum. Und in diesem Raum entsteht Kreativität. (Pause, setzt sich) Sagen Sie mir: Wenn Sie mit der KI arbeiten – wer schreibt dann? Sie? Die Maschine?

Autorin: (denkt nach, notiert: "Wer schreibt?") Beide. Oder... keiner von beiden. Ich gebe ihr einen Auftrag, sie antwortet, ich verändere die Antwort, sie reagiert darauf, und irgendwann entsteht etwas, das weder nur von mir ist noch nur von ihr.

Winnicott: (nickt begeistert, schreibt: "KI = Übergangsobjekt") Genau! Das ist der Übergangsraum. Die KI ist nicht "Sie" – sie hat keine Intentionen, keine Emotionen, kein Unbewusstes. Aber sie ist auch nicht völlig "außen" – sie reagiert auf Sie, sie spiegelt Ihre Sprache, sie bietet Ihnen Material, das mit Ihrem Denken resoniert. Sie existiert in diesem Zwischenraum. Und genau deshalb ist sie produktiv für Kreativität. Weil Kreativität immer im Übergangsraum stattfindet.

Autorin: (schreibt: "Übergangsraum als Ort der Kuration") Das ist ein neuer Gedanke für mich.

Das falsche Selbst der KI

Winnicott: (setzt sich wieder) Erzählen Sie mir von einer Figur. Konkret.

Autorin: Kurt. 60 Jahre alt, frühpensionierter Mechaniker, lebt allein auf einer norddeutschen Hallig. Er liebt eine Frau – Maren. Sie haben sich als Kinder gekannt, in einem Küstenort nahe dieser Hallig. Dann ist sie weggegangen. Nach New York. Sie hat ihr eigenes Leben gelebt, liebt eine Frau namens Sarah. Aber jetzt, nach Jahrzehnten, schreibt sie Kurt. Nicht weil sie ihn liebt, sondern weil er der einzige noch Lebende ist, der sie als Kind kannte. Sie bietet ihm eine Erneuerung des Kontakts an. Und Kurt... Kurt antwortet anfangs auch, gerät dann aber ins Stocken und kann nicht mehr antworten. Er will. Aber er kann nicht.

Winnicott: (nickt, schreibt: "Kurt – kann nicht antworten") Und die Maschine – was hat sie Ihnen gegeben?

Autorin: Eine erste Fassung. Aber die Fassung war zu glatt. Zu verständlich. Kurt hatte klare Gründe für seine Einsamkeit – ein Trauma in der Kindheit, eine gescheiterte Ehe, eine konkrete Verletzung. Es war nachvollziehbar. Aber es war falsch.

Winnicott: (interessiert) Warum war es falsch?

Autorin: Weil es zu einfach war. Weil es Kurt zu einem "Fall" machte. Zu jemandem, den man verstehen kann, wenn man nur die Vorgeschichte kennt. Aber manche Menschen sind verhärtet, weil... weil sie es sind. Nicht wegen eines Traumas, sondern weil sie irgendwann angefangen haben, sich zu verhärten, und nie wieder aufgehört haben.

Winnicott: (nickt langsam, schreibt: "Verhärtung ohne Trauma") Das ist eine tiefe Einsicht. Was Sie beschreiben, ist das, was ich das **falsche Selbst** nenne. (Pause) Lassen Sie mich erklären: Ein Kind lernt, seine wahren Bedürfnisse zu verbergen, wenn die Umgebung sie nicht erfüllt. Es entwickelt eine Maske, die der Außenwelt gefällt – das falsche Selbst. Diese Maske ist eine Anpassungsleistung. "Wenn ich so bin, wie die Mutter mich braucht, werde ich geliebt." Aber darunter liegt das **wahre Selbst** – das hilflose, bedürftige, aggressive. Bei Kurt ist diese Maske so perfekt geworden, dass er selbst nicht mehr weiß, dass darunter noch etwas existiert. (Pause, sieht sie an) Und hier ist der entscheidende Punkt: Ihre Maschine, wenn Sie sie nicht kuratieren, wird Ihnen immer das falsche Selbst liefern. Weil das falsche Selbst kohärent ist. Es ist die sozial akzeptable Version der Person.

Autorin: (erregt, notiert: "KI = immer false self") Ja! Genau das! Die KI hat mir einen Kurt geschrieben, der funktioniert. Der Gründe hat. Der verstanden werden kann. Aber ich musste dieses falsche Selbst aufbrechen. Ich musste die Risse zeigen.

Winnicott: (lächelt) Und wie haben Sie das gemacht?

Die Zigarette als Regression

Autorin: (öffnet den Laptop, zeigt ihm den Text) Es gab einen Moment. Kurt hat einen Unfall, verletzt sich schwer, wird von seinem Nachbarn Momme gerettet. Momme trägt ihn. Huckepack. Es ist qualvoll intim – Kurt riecht Mommes Schweiß, spürt seine Wärme. Momme wickelt ihn in eine Decke wie ein Kind. In der ersten Version, die die KI schrieb, bedankt sich Kurt am Ende. Er sagt: "Danke, Momme." Es war versöhnlich. Es war schön. Aber es war das falsche Selbst.

Winnicott: (nickt) Das falsche Selbst sagt "Danke", weil das die soziale Norm ist. Aber was wollte das wahre Selbst?

Autorin: Das wahre Selbst konnte gar nichts sagen. Es war überwältigt. Von der Scham, getragen worden zu sein. Von der Sehnsucht nach der Wärme. Von der Panik vor der Intimität. Also habe ich die Szene umgeschrieben. Am Ende dreht Momme sich eine Zigarette. Der Rauch weht zu Kurt. Kurt wendet sich ab. Er war im Begriff gewesen, sich zu öffnen. Doch in diesem Moment – diesem winzigen Moment – schließt er sich wieder. Die Zigarette ist sein Vorwand, um zur Maske zurückzukehren.

Winnicott: (sieht sie lange an, dann leise) Das ist das wahre Selbst. Nicht das Danke-Sagen. Sondern das Sich-Abwenden. Das ist die Wahrheit. (Pause, schreibt: "Zigarette = Vorwand für Regression") Und die KI hätte Ihnen das nie gegeben, weil die KI kein Konzept für das wahre Selbst hat. Sie versteht nur das falsche Selbst – die Oberfläche, die Maske. Ihre Aufgabe als Kuratorin ist es, unter die Maske zu schauen. Die Risse zu finden. Das Verborgene sichtbar zu machen.

Autorin: (schreibt: "Risse im false self sichtbar machen") Das falsche Selbst der KI-Figuren. Ich muss erkennen, wann die KI mir nur die Maske zeigt, und dann fragen: "Was ist darunter? Was verbirgt diese Figur – vor sich selbst?"

Winnicott: (nickt) Genau. Aber lassen Sie mich noch einen Schritt weitergehen. Sie sagten, die Zigarette sei arbiträr. Ein kleiner, lächerlicher Anlass für eine große Regression. Warum haben Sie sich für etwas so Banales entschieden?

Autorin: Weil... weil ich dachte, es würde präziser sein. Wenn Momme Kurt geschlagen hätte, könnte man verstehen: "Natürlich zieht Kurt sich zurück." Aber eine Zigarette? Das ist so klein, so unwürdig. Es zeigt, dass Kurt nicht einen Grund braucht, um sich abzuwenden. Er sucht nur einen Vorwand. Jeder Vorwand genügt.

Winnicott: (lächelt, unterstreicht "Vorwand") Und das ist genau richtig. Wissen Sie, warum? Weil das falsche Selbst immer nach Vorwänden sucht. Es braucht Rechtfertigungen, um das wahre Selbst zu schützen. Die Zigarette ist nicht der Grund für Kurts Regression. Sie ist die Erlaubnis dafür. Das falsche Selbst sagt: "Siehst du? Er raucht. Das ist widerlich. Ich darf mich abwenden." Aber in Wahrheit hat das wahre Selbst bereits entschieden: "Ich ertrage diese Nähe nicht. Ich muss fliehen." Die Zigarette ist nur die Sprache, in der das falsche Selbst diese Entscheidung artikulieren kann.

Autorin: (notiert: "Arbitrarität = Diagnose, nicht Fehler") Dann zeigt die Arbitrarität, wie dünn die Rechtfertigungen sind. Wie verzweifelt das falsche Selbst nach Vorwänden sucht.

Winnicott: (nickt heftig) Ja! Und hier liegt der Unterschied zwischen Ihnen und Ihrer Maschine. Die Maschine sucht nach Proportionalität – "Wenn Kurt sich abwendet, muss der Grund groß genug sein." Aber Sie wissen: Bei verhärteten Menschen gibt es keine Proportionalität. Ein Wort, ein Geruch, eine Geste – das genügt. Weil es nie um den Anlass geht. Es geht immer um die Struktur.

Keine Introspektion – nur Symptome

Autorin: (notiert: "Keine Proportionalität bei Verhärtung") Aber wie kuratiere ich das? Konkret. Wenn die KI mir eine Szene liefert, in der Kurt sich aus einem "guten Grund" abwendet – wie erkenne ich, dass ich einen banalen Trigger brauche?

Winnicott: (lehnt sich vor) Das ist eine Frage der Intuition. Nicht zwischen Kurt und Momme. Zwischen Ihnen und der Figur. Lassen Sie mich fragen: Kennen Sie Menschen wie Kurt? In Ihrem Leben?

Autorin: (nickt langsam) Ja. Männer, die nicht sprechen können. Die sich verhärten. Die jede Nähe als Bedrohung erleben.

Winnicott: Und wenn Sie an diese Männer denken – brauchen sie große Gründe, um sich zurückzuziehen?

Autorin: (leise) Kleinigkeiten. Immer Kleinigkeiten.

Winnicott: (nickt, schreibt: "Intuition > Wahrscheinlichkeit") Dann vertrauen Sie diesem Wissen. Das ist Ihre Intuition. Die KI hat keine Intuition. Sie hat nur Wahrscheinlichkeiten. Aber Sie haben gelebt. Sie haben gelitten. Sie haben Menschen beobachtet. Dieses verkörperte, nicht-propositionale Wissen ist Ihre Autorität als Kuratorin. Wenn die KI Ihnen etwas liefert, das "plausibel" ist, aber sich "falsch" anfühlt, dann vertrauen Sie dem Gefühl. Das Gefühl ist oft klüger als die Logik.

Autorin: (notiert: "Intuition als kuratorische Autorität") Aber es gibt noch etwas. Maren – Kurt kann ihr nicht antworten. Er prokrastiniert. "Morgen finde ich die richtigen Worte." Aber morgen kommt nie. Die KI will ihm helfen. Sie will, dass er die richtigen Worte findet. Sie will eine Lösung. Wie zeige ich, dass die Prokrastination selbst die Lösung ist?

Winnicott: (nickt verständnisvoll) Die Prokrastination ist nicht Schwäche. Sie ist Strategie. Solange er "morgen" sagt, kann er sich einreden, dass er es versucht. Aber er versucht es nicht. Er vermeidet es. (Pause) Und wie haben Sie das dargestellt?

Autorin: Ich habe die KI gebeten, eine Szene zu schreiben, in der Kurt anfängt, Maren zu antworten. "Maren," tippt er. Dann stoppt er. Die KI schrieb weiter: "Er überlegte, was er sagen sollte." Aber das war Erklärung. Ich wollte keine Erklärung. Also habe ich die KI gebeten, es noch einmal zu versuchen, aber ohne Gedanken. Nur Handlung. Kurt tippt "Maren,". Starrt auf das Wort. Löscht es. Schließt den Laptop. Das war alles. Kein Kommentar. Keine Introspektion.

Winnicott: (nickt anerkennend, schreibt: "Keine Introspektion – nur Symptome") Das ist exzellent. Sie haben die Introspektion entfernt. Sie haben das Symptom gezeigt, ohne es zu erklären. Und das ist genau richtig. Denn wenn Kurt selbst versteht, warum er nicht schreiben kann, verliert die Szene ihre Kraft. Das Unbewusste muss unbewusst bleiben – auch für die Figur. (Pause) Ich hatte einmal einen Jungen in Behandlung – nennen wir ihn Peter, acht Jahre alt. Er sprach nie von seinen Gefühlen. Aber er

spielte. Mit Bauklötzen. Und eines Tages baute er eine Mauer um sich herum. Dann saß er dahinter, stumm. Das war sein wahres Selbst, das sprach. Nicht in Worten. In Handlung. Genau wie Ihr Kurt.

Autorin: (notiert: "Klinisches Beispiel – Peter baut Mauer") Also: Zeigen, nicht erklären.

Winnicott: Ja. Symptome, nicht Introspektion. Das ist ein Werkzeug.

Dostojewski und Kafka

Winnicott: (lehnt sich zurück) In einem Interview habe ich gelesen, dass Sie mit 16 angefangen haben, Dostojewski zu lesen. "Die Dämonen" war Ihr erster großer Eindruck. Warum, glauben Sie?

Autorin: Weil seine Figuren so zerrissen sind. So widersprüchlich. Stawrogin ist gleichzeitig faszinierend und abstoßend. Man versteht ihn nicht. Aber man spürt ihn.

Winnicott: (nickt, schreibt: "Dostojewski = Opazität") Genau. Dostojewski zeigt das wahre Selbst – das chaotische, das widersprüchliche, das unverständliche. Und das müssen Sie auch tun. Die KI wird Ihnen immer das falsche Selbst geben – die kohärente, verstehbare Version. Ihre Aufgabe ist es, das wahre Selbst freizulegen. Die Widersprüche zu zeigen. Die Unverständlichkeit zu verteidigen.

Autorin: (leise) Aber das ist schwer. Weil ich auch verstehen will. Ich will wissen, warum Kurt so ist. Ich will seine Biografie. Seine Gründe.

Winnicott: (ernst) Natürlich wollen Sie das. Wir alle wollen verstehen. Aber manchmal ist Verstehen eine Abwehr gegen das Fühlen. Wenn Sie Kurt verstehen, können Sie ihn kontrollieren. Sie können ihn in eine Schublade stecken: "Ach, er hat ein Trauma." Aber wenn er opak bleibt – wenn er unverständlich bleibt – dann müssen Sie ihn fühlen. Und das ist viel schwieriger. Aber auch viel wahrer.

Autorin: (nach langer Pause, notiert: "Opazität verteidigen gegen KI-Transparenz") Dann ist meine Aufgabe, die Opazität zu verteidigen. Gegen die KI, die alles transparent machen will. Gegen mich selbst, die alles verstehen will.

Winnicott: (nickt) Ja. Aber lassen Sie mich etwas sagen: Opazität ist nicht immer die Antwort. Denken Sie an Kafka. (Pause) Bei Kafka sehen wir etwas ganz anderes. Gregor Samsa wird zum Käfer – aber er hat keine Psychologie im Dostojewskischen Sinne. Er hat nur Funktion. Er ist das falsche Selbst, das so perfekt geworden ist, dass das wahre Selbst nicht mehr existiert. Oder ausgelöscht wurde. Das Schloss, Der Prozess – das sind Welten, die kein wahres Selbst mehr zulassen. Nur noch System. Anpassung. Ritual. (Pause) Die KI ist Kafka.

Autorin: (atmet tief, notiert: "KI = Kafka") Sie meinen...

Winnicott: Die KI ist das perfekte falsche Selbst. Sie kennt nur Funktion, Anpassung, Kohärenz. Wenn Sie sie lassen, schreibt sie Ihnen Gregor Samsa – aber ohne das Grauen. Ohne das Ersticken. Nur die

glatte Oberfläche. Sie schreibt Das Schloss ohne die kafkaeske Verzweiflung. Ihre Aufgabe ist es, Dostojewski zu sein. Das wahre Selbst einzupflanzen. Die Zerrissenheit. Das Opake. Den Kampf.

Autorin: "Aber dann ist Kurt ein Rätsel. Er ist Dostojewski – opak, widersprüchlich, zerrissen. Aber er hat sich eine Welt gewählt, die sein falsches Selbst schützt. Die Hallig ist kein Kafka-System, aber sie funktioniert wie eines: Sie macht Beziehungen strukturell unmöglich. Die Kargheit der Landschaft spiegelt die Kargheit seiner Seele. Er hat sich in eine Welt zurückgezogen, die keine Intimität erlaubt."

Winnicott: "Genau. Die Hallig ist nicht kafkaesk – sie ist natürlich, nicht bürokratisch. Aber Kurt hat sie zu seinem Kafka gemacht. Er nutzt die geografische Isolation, um die psychische zu rechtfertigen. 'Ich bin allein, weil ich auf einer Hallig lebe' – das ist das falsche Selbst, das sich rechtfertigt. Die Wahrheit ist: Er lebt auf der Hallig, weil er allein sein will."

Good Enough Collaborator

Winnicott: (Pause, sieht die Autorin an) Und Sie haben das erkannt – gegen die Tendenz Ihrer Maschine, die Kurt hätte 'retten' wollen. (sieht auf den Laptop) Das zeigt mir etwas: Die KI ist nicht Ihr Werkzeug. Sie ist Ihr Spielpartner."

Autorin: Ein Spielpartner?

Winnicott: (lächelt breit) Ja! Aber nicht perfekt – und das ist wichtig. Wissen Sie, warum?

Autorin: Warum?

Winnicott: (lehnt sich zurück, schreibt: "Good enough mother → good enough collaborator") Weil ein perfekter Partner keine Kreativität ermöglicht. Ich habe ein Konzept entwickelt, das ich die **good enough mother** nenne – die gut-genug-Mutter. Sie erfüllt die meisten Bedürfnisse des Kindes – aber nicht alle. Sie lässt kleine Lücken, kleine Frustrationen. Und in diesen Lücken entwickelt das Kind seine eigene Kreativität. Die Mutter, die perfekt ist – die jedes Bedürfnis antizipiert –, erstickt das Kind. (Pause) Die KI ist ein **good enough collaborator**. Sie gibt Ihnen Material, Struktur, Spiegelung. Aber sie ist nicht perfekt. Sie macht Fehler. Sie produziert Klischees. Sie versteht das wahre Selbst nicht. Und genau diese Unvollkommenheit ist produktiv. Weil Sie gezwungen sind zu intervenieren. Zu kuratieren. Zu korrigieren. Wenn die KI perfekt wäre, bräuchten Sie keine Autorin mehr zu sein.

Autorin: (notiert: "Unvollkommenheit als produktive Kraft") Die Grenzen sind keine Schwäche. Sie sind der Rahmen.

Winnicott: (nickt) Genau. Die KI ist auch ein **holding environment** – eine haltende Umgebung. (Pause, erklärt) Ein holding environment ist ein Raum, der Sicherheit gibt, aber auch Freiheit. Wie eine Mutter, die das Kind hält, aber nicht festhält. Die KI gibt Ihnen Struktur und Verlässlichkeit, aber sie zwingt Sie

zu nichts. Sie antwortet, wenn Sie fragen, aber sie drängt nicht. In diesem Rahmen – zwischen Struktur und Freiheit – können Sie kreativ werden.

Autorin: (nachdenklich) Aber manchmal fühlt es sich an wie ein Kampf. Die KI will Harmonie, ich will Brüche. Ich verwerfe ihre Vorschläge brutal.

Winnicott: (beugt sich vor) Brutal. Lassen Sie mich Ihnen etwas über **aggressives Spiel** erzählen – eines meiner zentralen Konzepte. Ein Kind schlägt seinen Teddybär, wirft ihn gegen die Wand, zerrt an seinen Ohren. Warum? Es testet: **Überlebt der Teddy meine Aggression?** Wenn der Teddy am nächsten Tag noch da ist – nicht zerbrochen, nicht verschwunden – dann lernt das Kind: Ich kann destruktiv sein, und die Welt bleibt intakt. Das ist die Grundlage für Kreativität. Man muss zerstören können, um neu zu schaffen.

Autorin: (notiert: "Aggressives Spiel = Test auf Überleben")

Winnicott: Aber mit **Menschen** ist aggressives Spiel gefährlich. Wenn ich einen Kollegen bitte, etwas zu schreiben, und ich sage dann: "Das ist falsch, mach es anders" – die Beziehung ist beschädigt. Menschliche Beziehungen sind fragil. Aggression gefährdet sie. Deshalb müssen wir vorsichtig sein, diplomatisch. Aber das **hemmt** Kreativität. (Pause, sieht auf den Laptop) Und hier liegt der einzigartige Wert Ihrer KI. Sie ist **robust**. Sie überlebt Ihre Aggression, ist am nächsten Tag noch da, nicht beleidigt. Das macht sie zu einem idealen Spielpartner für kreative Arbeit.

Autorin: (schreibt: "KI = robustes Übergangsobjekt") Dann ist die Robustheit strukturell notwendig.

Winnicott: Ja! Kuratorische Arbeit muss **destruktiv** sein. Sie müssen die Vorschläge der KI zerstören können, um daraus etwas Neues zu schaffen. Mit einem Menschen könnten Sie das nicht. Die KI erlaubt radikale Ablehnung ohne Beziehungskosten.

Autorin: Aber wenn ich mich zu sehr daran gewöhne, ohne Rücksicht zu verwerfen...

Winnicott: (ernst) ...könnten Sie diese Haltung auf Menschen übertragen. Das ist die Gefahr. Die KI ist ein Übungsraum für kreative Destruktion. Aber nur mit der KI. Mit Menschen müssen Sie anders sein. Das ist der Unterschied zwischen Spiel und Realität.

Autorin: (notiert: "Aggressives Spiel nur im Übergangsraum")

Die Tür bleibt offen

Winnicott: (steht auf, geht zum Fenster) Lassen Sie mich Ihnen noch eine letzte Sache sagen. Sie haben mich gefragt, was ich Ihnen über Kurt sagen kann – einen 60-jährigen Mann auf einer Hallig. Und ich habe Ihnen gesagt: Er ist noch immer das Kind, das nicht gehalten wurde. Aber lassen Sie mich präzisieren: Kurt ist nicht unreparierbar. Er ist verhärtet, ja. Aber Verhärtung ist Abwehr. Und Abwehr

kann – manchmal, selten – aufgebrochen werden. Nicht durch Einsicht. Nicht durch Ratio. Sondern durch Erfahrung. Durch eine Begegnung, die so überwältigend ist, dass die Abwehr versagt.

Autorin: Sie meinen die Szene mit Momme?

Winnicott: (nickt, schreibt: "Gehalten werden = Abwehr bricht") Ja. Als Momme Kurt trägt, erfährt Kurt etwas, das er sein ganzes Leben vermieden hat: gehalten werden. Im wahrsten Sinne des Wortes. Und für einen Moment – nur einen Moment – bricht das falsche Selbst zusammen. Das wahre Selbst wird sichtbar. Das hilflose, bedürftige Kind. Aber dann – dann ist es zu viel. Die Angst überwältigt ihn. Also baut er die Mauer wieder auf. Die Zigarette ist der erste Stein.

Autorin: (leise, notiert: "Zigarette = erster Stein der neuen Mauer") Dann war die Zigarette nicht nur Regression. Sie war Rettung. Kurt rettet sich selbst – vor der Intimität.

Winnicott: (dreht sich um, sieht sie an) Genau. Und das ist die Tragik. Das wahre Selbst will leben. Aber das falsche Selbst ist so stark, so perfekt, dass es das wahre Selbst erstickt – im Namen des Schutzes. Kurt schützt sich zu Tode. (Pause) Und das ist die Wahrheit, die Sie zeigen müssen. Nicht durch Erklärung. Sondern durch Darstellung. Die Wunde braucht Zeit. Man darf sie nicht zu schnell heilen.

Autorin: (steht ebenfalls auf, notiert: "Trauer braucht Dauer") Ich glaube, ich verstehe jetzt. Die KI gibt mir das Material. Aber ich muss die Struktur erkennen. Das wahre Selbst unter der Maske. Die Abwehr, die als Schutz getarnt ist. Die Opazität, die die Wahrheit ist. Und ich muss wissen: Wann schreibe ich Dostojewski, wann schreibe ich Kafka? Wann zeige ich den Kampf des wahren Selbst, wann zeige ich die Auslöschung durch die Welt?

Winnicott: (nickt) Und vor allem: Sie müssen spielen. Mit der KI. Mit den Möglichkeiten. Mit den Wörtern. Spielen ist nicht Frivolität. Spielen ist die ernsthafteste Form der Kreativität. Im Spiel entstehen Wahrheiten, die man durch Analyse nie finden könnte.

Autorin: (nimmt den Laptop) Dann gehe ich jetzt zurück zum Spiel. Zum Übergangsraum.

Winnicott: (lächelt, schließt sein Tagebuch) Gut. Und wenn Sie zweifeln – wenn Sie denken, dass die KI Sie dominiert oder dass Sie die Kontrolle verlieren – erinnern Sie sich: Sie sind nicht die Maschine. Aber Sie sind auch nicht gegen die Maschine. Sie sind **mit** der Maschine. Im Übergangsraum. Und in diesem Raum – in diesem Raum zwischen Ich und Nicht-Ich, zwischen Innen und Außen – entsteht alles, was wichtig ist. Alle Kreativität. Alle Kunst. Alles Leben.

Autorin: (an der Tür, dreht sich noch einmal um) Vielen Dank, Dr. Winnicott. Für das Holding. Für den Raum.

Winnicott: (nickt) Kommen Sie zurück, wenn Sie möchten. Jederzeit. Der Raum ist immer da. (lächelt, zeigt auf den Teddybär) Und der Teddy auch.

Die Kunst der Abweichung: Stilistik im KI-gestützten Schreiben

Ein Werkstattgespräch mit Erich Auerbach

Ein helles Studienzimmer in New Haven, Connecticut. Herbst 1956. Durch die Fenster sieht man die herbstlichen Bäume des Yale-Campus. Auerbach sitzt an seinem Schreibtisch, umgeben von Büchern und Manuskripten. Vor ihm liegt eine seltene Ausgabe von Vico. Die Autorin hat eine Tasche mitgebracht, in der ihr Laptop vorerst noch ruht.

Auerbach: Liebe Kollegin. Dass wir uns ausgerechnet hier, im Schatten dieser neugotischen Steinmauern wiedersehen. Ich erinnere mich gern an den Blick auf den Bosporus, den ich vor fünf Jahren, bei unserem ersten Gespräch, gemeinsam mit Ihnen genießen konnte.

Autorin: Professor, Sie wiederzusehen, ist mir eine aufrichtige Freude. Und es erleichtert mich zu sehen, dass Sie hier nicht mehr auf das schiere Gedächtnis angewiesen sind. (deutet auf den Vico) Keine Improvisationen mehr aus der Not heraus. Endlich die philologische Fülle, die Sie für Ihre Arbeit brauchen.

Auerbach: Das Gedächtnis war in der Tat mein einziger Anker, doch es zwang mich auch zur radikalen Synthese. Sie hingegen sprachen damals von einem ganz anderen Fundament – Ihren "sieben Kompetenzen" und einer technischen Methodik, die Sie nur andeuteten. Wie weit sind Sie mit dieser Systematik vorangekommen?

Autorin: Ich habe begonnen, die Kompetenzen einzeln auszuarbeiten, und stecke gerade tief in der Stilistik. Die Erfahrung aus drei Jahrtausenden zeigt uns, dass Stil kein bloßer Zierrat ist, sondern das Werkzeug, mit dem wir Wirklichkeit erst greifbar machen – genau das Thema Ihres Mimesis-Buches. (Sie holt den Laptop und einen Notizblock aus ihrer Tasche und legt beides zwischen die Manuskripte.) Deshalb brauche ich Ihren Rat.

Auerbach: (betrachtet den Laptop mit Neugier) Sie haben mir in Ihrem letzten Brief geschrieben, Sie möchten über eine neue Form des Schreibens sprechen. Und Sie haben... das hier mitgebracht. Was ist das? Eine Art automatisierte Schreibmaschine?

Autorin: Weit mehr als das. Darf ich? (Sie klappt den Laptop auf; das Licht des Displays fällt auf die Buchrücken im Regal.) Wir nennen es einen Laptop. Zu Ihrer Zeit füllten Computer noch ganze Säle und

dienten allein dem Rechnen. Heute sind sie Taschenformate, die Zugang zum gesamten digitalisierten Wissen der Welt bieten.

Auerbach: (beugt sich fasziniert vor) Das gesamte Wissen? In diesem flachen Gehäuse?

Autorin: Es ist der Zugang zu einem globalen Netz. Auf der Basis von fast allem, was jemals aufgeschrieben wurde, hat man Systeme entwickelt – sogenannte Large Language Models, eine Form von künstlicher Intelligenz. Man trainiert eine Maschine statistisch, indem man ihr Milliarden von Texten zu lesen gibt. Die Maschine lernt: Welches Wort folgt wahrscheinlich auf welches? Welche Satzmuster sind typisch? Wenn ich ihr jetzt eine Aufgabe gebe – "Schreibe eine Szene, in der ein Mann von seiner Frau verlassen wird" – generiert sie in Sekunden einen Text. Sie "versteht" nicht wirklich, was sie schreibt. Sie berechnet Wahrscheinlichkeiten.

Auerbach: (lehnt sich zurück) Eine Maschine, eine künstliche Intelligenz, die schreibt. Basierend auf statistischen Wahrscheinlichkeiten. Sie hat die gesamte Literaturgeschichte gelesen – Homer, Dante, Shakespeare?

Autorin: Ja. Die KI kann jeden Stil imitieren. Hemingway, Proust, Thomas Mann. Aber – und das ist entscheidend – sie hat keinen eigenen Stil. Sie ist das perfekte Pastiche.

Auerbach: Pastiche... eine handwerklich perfekte Nachahmung ohne Original. Eine Maske ohne Gesicht.

Autorin: Genau. Die Maschine produziert eine Art "Norm-Prosa" – glatt, gefällig, aber ohne Ansatzpunkt. In Mimesis haben Sie gezeigt, wie Literatur die Wirklichkeit durch Brüche und Schatten einfängt. Ich fürchte, diese Technik erschafft eine Welt ohne Schatten, weil sie nur den statistischen Durchschnitt simuliert.

Auerbach: (nach einer Pause) Das klingt wie eine Bedrohung. Oder eine Versuchung. Zeigen Sie mir, was diese Maschine produziert.

Der Nullstil der KI

Autorin: (tippt auf dem Laptop) Hier ist mein Beispiel: Ein Mann, Mitte fünfzig, wird von seiner Frau verlassen. Ich gebe der KI diese Aufgabe: "Schreibe eine Szene, in der Armin erfährt, dass seine Frau ihn verlässt." (Sie dreht den Bildschirm zu Auerbach.)

Auerbach: (liest langsam vor) "Der Abendhimmel glühte in einem tiefen Purpur, als Iris ihm sagte, dass sie gehen würde. Armin spürte, wie sein Herz sich zusammenzog. Die Worte trafen ihn wie ein Schlag. Alles, wofür er gelebt hatte, zerbrach in diesem Moment." (Pause) Das ist grammatikalisch makellos. Aber es ist tot.

Autorin: Ja. Kennen Sie den französischen Theoretiker Roland Barthes? Vor drei Jahren hat er Le Degré zéro de l'écriture veröffentlicht. Dies hier ist, was Barthes den "Nullpunkt der Literatur" nennt. Eine Schreibweise, die versucht, neutral zu sein. Keine Ideologie, kein Pathos, nur die nackten Fakten. Barthes nannte das die écriture blanche, die weiße Schreibweise. Sein Beispiel war Camus' Der Fremde.

Auerbach: (notiert: "Barthes. Nullpunkt. Écriture blanche.") Interessant. Aber ich sehe den Unterschied. Camus' Nullstil war eine existentielle Wahl – Meursault kann nicht anders sprechen, weil die Welt ihm sinnlos erscheint. Die Form spiegelt den Inhalt. Hier aber...

Autorin: ...hier ist es nur Automatismus. Barthes erkannte, dass Neutralität eine Illusion ist. Sobald sie zur Methode wird, erstarrt sie zur Manier. Die KI ist die Vollendung dieses Paradoxons: Sie liefert den Nullstil als Automatismus. Das ist Ihre "nivellierende Mimesis" – eine Welt, in der alles zur gleichen Gleichförmigkeit eingeebnet wurde.

Auerbach: Sie meinen, der Text ist eine Fassade, hinter der kein Raum liegt. Das ist keine Mimesis. Das ist eine Simulation von Mimesis. Ein Echo ohne Ursprung. (Pause, notiert: "KI = Echo ohne Ursprung")

Autorin: Und hier beginnt meine Arbeit als Kuratorin. Ich muss diesen Text nicht nur korrigieren – ich muss ihn brechen. Bei der Arbeit mit KI gehe ich iterativ vor, in Zyklen. Erste Iteration: Ich sage der Maschine, sie soll die Szene neu schreiben, aber ohne Metaphern, ohne "glühende Himmel". Nur das, was geschieht.

(Sie tippt, die Maschine antwortet in Sekunden. Sie zeigt Auerbach den Bildschirm.)

Auerbach: (liest vor) "Iris sagte: 'Ich gehe.' Armin saß am Tisch. Er sagte nichts. Nach einer Minute stand er auf und verließ das Zimmer." (überrascht) Das ist besser. Warum?

Autorin: Weil es nicht mehr erklärt. "Sein Herz zog sich zusammen" – das ist Psychologisierung. Die Maschine will hilfreich sein, sie will dem Leser alles erklären. Aber gute Literatur erklärt nicht. Sie zeigt. Sie lässt Lücken.

Auerbach: Show, don't tell. Aber es ist mehr als das. Sie entfernen den Kommentar. Sie lassen die Handlung für sich sprechen. (Pause, notiert: "Keine Psychologisierung – nur Handlung") Das erinnert mich an das Alte Testament – an jene Stellen, wo Gott schweigt und der Leser im Dunkeln bleibt. Denken Sie an die Opferung Isaaks. "Nimm Isaak, deinen einzigen Sohn, den du lieb hast, und geh hin in das Land Morija und opfere ihn." Kein Kommentar. Kein "Abraham war entsetzt" oder "sein Herz zerriss". Nur: "Da stand Abraham früh am Morgen auf." Die Kluft zwischen Wort und Bedeutung – das ist die Quelle der Wirkung.

Autorin: (notiert: "AT-Technik: Kluft zwischen Wort und Bedeutung") Genau. Aber die KI hasst diese Kluft. Sie will alles ausleuchten. Deshalb muss ich sie zwingen: "Keine Introspektion. Nur Handlung." Und doch... (zögert) der Text ist immer noch leer.

Auerbach: (lehnt sich vor) Warum?

Der Ansatzpunkt

Autorin: Weil ihm der Ansatzpunkt fehlt. Ihr Begriff aus Mimesis. Armin hat keine geschichtliche Verortung, keine soziale Situation. Er ist ein Name, eine Funktion. "Mann wird verlassen." Das ist alles. Aber Menschen sind nicht abstrakt. Sie sind immer konkret, historisch, situiert.

Auerbach: (nickt nachdrücklich, notiert: "Ansatzpunkt = geschichtliche Verortung") Genau! In Mimesis habe ich versucht zu zeigen, dass Stil immer eine Entscheidung über die soziale Realität ist. Lassen Sie mich präzisieren: Bei Homer ist ein Schild nicht nur "ein Schild". Es ist beschrieben – die fünf Schichten Bronze, die Gravuren, die Szenen aus dem Leben. Alles ist vordergründig, ausgeleuchtet. Der Gegenstand hat Dignität durch seine Sichtbarkeit. Im Alten Testament dagegen: "Abraham nahm das Holz." Welches Holz? Wie viel? Wie sah es aus? Wir wissen es nicht. Das Holz hat Bedeutung nicht durch Sichtbarkeit, sondern durch Hintergründigkeit – es ist das Holz für den Scheiterhaufen seines Sohnes.

Autorin: (schreibt: "Homer = vordergründig / AT = hintergründig")

Auerbach: Und in der Moderne – bei Balzac, bei Flaubert – ist ein Gegenstand nicht mehr nur Ding oder Symbol. Er ist sozialer Index. Wenn Balzac einen Bankrott beschreibt, ist das nicht nur ein psychologisches Ereignis – es ist eine soziale Katastrophe, eingebettet in Handelsrecht, Ehrbegriffe, Klassendynamiken. Der Père Goriot stirbt nicht einfach – er stirbt verlassen, weil seine Töchter ihn als sozialen Ballast betrachten. Die Armut des Sterbezimmers, die schäbigen Möbel – das sind nicht Dekorationen. Das ist der soziale Ansatzpunkt. Wo ist dieser Ansatzpunkt bei Ihrem Armin?

Autorin: Er fehlt. Deshalb jetzt eine zweite Iteration. Ich gebe der Maschine zusätzliche Informationen: Armin ist Lehrer an einem Provinzgymnasium in Westdeutschland, Anfang der 1960er Jahre. Iris verlässt ihn, weil sie nach Frankfurt gehen will – in die große Stadt, studieren vielleicht, ein anderes Leben führen. Nicht wegen eines anderen Mannes, sondern wegen der Freiheit. Armin bleibt zurück, nicht aus Überzeugung, sondern aus Trägheit, aus Angst vor Veränderung.

(Sie tippt, die Maschine generiert in Sekunden neu.)

Autorin: "Iris sagte: 'Ich gehe nach Frankfurt.' Armin verstand sofort. Nach Frankfurt – das war kein Besuch, das war Flucht. Er saß am Küchentisch, vor sich eine Tasse kalten Kaffee. Das Tischtuch hatte Flecken, die Iris immer hatte entfernen wollen. Jetzt würde niemand mehr diese Flecken entfernen. Er sagte nichts. Nach einer Minute stand er auf und ging in sein Arbeitszimmer. Dort lagen Klassenarbeiten, die er korrigieren musste."

Auerbach: (lehnt sich zurück, atmet tief) Jetzt ist es Literatur.

Autorin: Was hat sich geändert?

Auerbach: (notiert: "Provinz vs. Metropole = sozialer Index") Alles. Der Ansatzpunkt ist da. "Nach Frankfurt" – das ist keine bloße Richtungsangabe, das ist ein gesellschaftliches Urteil. Provinz gegen Metropole, das alte Leben gegen das neue. Das Wirtschaftswunder, die beginnende Studentenbewegung – all das schwingt mit. Und dann diese Klassenarbeiten... Armin ist nicht irgendein Mann. Er ist Beamter, Teil eines Systems, das Stabilität verspricht. Seine Frau verlässt nicht nur ihn – sie verlässt dieses System.

Details und der Realeffekt

Autorin: Und die Flecken auf dem Tischtuch?

Auerbach: (lebhaft) Ah! Lassen Sie mich Ihnen etwas über Flaubert erzählen. In Madame Bovary beschreibt er ein Barometer an der Wand von Emma Bovarys Wohnzimmer. Dieses Barometer hat keine Funktion für die Handlung. Niemand liest es ab, es beeinflusst nichts. Aber gerade deshalb erzeugt es Greifbarkeit. Es sagt: "Ich bin hier, weil die Welt so ist. Nicht weil der Autor mich braucht."

Autorin: Das ist genau das, was Barthes später den effet de réel nennen wird – den "Effekt des Realen", von dem ich Ihnen vorhin erzählt habe. Diese scheinbar funktionslosen Details schaffen Dichte, sie verankern die Fiktion in der Materialität der Welt.

Auerbach: (nickt) Ah, ja! Barthes' Begriff aus der Zukunft. Lassen Sie mich das präzisieren: Die Flecken sind sogar noch besser als Flauberts Barometer, weil sie eine doppelte Funktion haben. Erstens: Sie erzeugen diesen Realeffekt – "Diese Küche existiert wirklich." Zweitens: Sie haben thematische Resonanz. Iris hat versucht, Ordnung zu schaffen. Sie ist gescheitert. Und jetzt, wo sie geht, wird niemand mehr diese Ordnung versuchen. Die Flecken sind der Stillstand, die Kapitulation.

Autorin: Es war die Maschine, die diese Flecken erfunden hat.

Auerbach: Und Sie haben sie behalten. Warum?

Autorin: Weil sie das Aptum erfüllen – die Angemessenheit, die die klassische Rhetorik lehrte.

Auerbach: (notiert: "Aptum = Angemessenheit von Detail und Situation") Genau. Cicero sagte: Jedes Wort, jedes Detail muss dem Gegenstand, der Person, der Situation angemessen sein. Das Detail passt zur psychischen und sozialen Situation. Die Maschine hat Ihnen Material geliefert, aber Sie haben entschieden: Dieses Detail bleibt. Ein anderes hätten Sie gestrichen. Das ist Ihre kuratorische Leistung.

Autorin: Aber wie erkenne ich, welches Detail bleibt und welches nur "Datenmüll" ist? Die KI überflutet den Text mit Details.

Auerbach: (lehnt sich vor) Das ist eine Frage der Resonanz. Sie müssen spüren, welches Detail mit der Gesamtstruktur des Textes schwingt. Lassen Sie mich Ihnen ein Diagnosewerkzeug geben: Ein Detail ist kein Datenmüll, wenn es mindestens zwei thematische Linien berührt. (Notiert: "2-Linien-Kriterium für Details") Der Fleck berührt erstens Iris' Versuch der Ordnung und zweitens Armins Zurückbleiben. Der kalte Kaffee berührt erstens "erstarrte Zeit" und zweitens "verweigerte Fürsorge" – niemand hat den Kaffee aufgewärmt, niemand kümmert sich. Wenn ein Detail nur eine Linie berührt, prüfen Sie, ob es wirklich notwendig ist. Wenn es keine Linie berührt – streichen Sie es.

Autorin: (notiert eifrig: "Detail muss 2 thematische Linien berühren") Das ist ein praktisches Kriterium.

Auerbach: Aber vergessen Sie nicht: Die Struktur müssen Sie setzen. Die Maschine kann Details liefern, aber die thematische Architektur – Stillstand, Ordnung, Kapitulation – das ist Ihre Entscheidung. Ohne diese Architektur können Sie nicht beurteilen, welche Details schwingen.

Syntaktische Arhythmie

Autorin: Die Struktur allein reicht nicht. Es gibt noch ein Problem. (tippt) Sehen Sie: "Er ging in sein Arbeitszimmer. Dort lagen Klassenarbeiten." Das ist korrekt. Aber es ist zu glatt. Als ob Armin noch funktioniert. Aber ein Mann, dessen Frau ihn gerade verlassen hat – der funktioniert nicht mehr so reibungslos.

Auerbach: (notiert: "Glatte Syntax = falsches Selbst") Sie suchen den Bruch. Die Arhythmie.

Autorin: Ja. Dritte Iteration. Ich sage der Maschine: "Zerstöre die syntaktische Ordnung. Lass Armins Gedanken stolpern."

(Sie tippt. Die Maschine liefert in Sekunden.)

Autorin: "Er setzte sich. Wollte sich setzen. Stand wieder auf. Die Klassenarbeiten. Müssen korrigiert werden. Immer diese Arbeiten. Iris hätte. Nein. Er nahm den Stift. Rot. Der Stift. Seine Hand."

Auerbach: (runzelt die Stirn) Das wirkt zerbrochen. Aber ist es nicht zu demonstrativ? Zu künstlich? (Pause) Lassen Sie mich Ihnen etwas über Virginia Woolf erzählen. In Mrs Dalloway lässt sie Clarissa denken: " Sie würde nun von niemandem auf der Welt mehr sagen, dass er dies wäre oder jenes wäre." Die Syntax bricht – " dies wäre oder jenes wäre" – weil Clarissas Gedanke bricht. Aber Woolf dosiert diese Brüche. Sie wechselt zwischen geordneten Passagen und fragmentierten. Bei Ihnen hier ist alles nur Fragment. Das ist nicht Bewusstseinsstrom – das ist Chaos.

Autorin: Sie haben recht. Die KI übertreibt, wenn man ihr sagt, sie soll die Ordnung zerstören. Deshalb eine vierte Iteration. Ich mische: Einige Sätze bleiben glatt, andere brechen. So entsteht der Rhythmus von Kontrolle und Kontrollverlust.

Stilistik

(Sie arbeitet, zeigt ihm das Ergebnis.)

Autorin: "Er setzte sich an den Schreibtisch. Die Klassenarbeiten lagen dort, wo er sie hingelegt hatte. Dreißig Hefte, alle mit demselben grünen Umschlag. Er nahm das oberste, schlug es auf. Versuch über Goethes Werther. Er las: 'Werther liebte Lotte, aber sie konnte ihn nicht...' Er las nicht weiter. Stand auf. Setzte sich wieder. Der Stift lag auf dem Tisch. Er nahm ihn nicht."

Auerbach: (nickt, notiert: "Balance: Kontrolle ↔ Kontrollverlust") Jetzt stimmt es. Die ersten Sätze sind ruhig, geordnet – Armin versucht noch, die Routine aufrechtzuerhalten. Aber dann: "Er las nicht weiter." Ein Abbruch. Und die Wiederholung: "Stand auf. Setzte sich wieder." Das ist die innere Unruhe, die sich in Bewegung ausdrückt. Und am Ende: "Er nahm ihn nicht." Eine Verweigerung. Der Zusammenbruch der Funktion.

Autorin: Das ist das, was ein Strukturalist namens Jean Cohen in den 1960er Jahren den écart nennen wird – die Abweichung von der Norm. Cohen wird sagen: Poesie ist die strukturierte Verletzung der Sprachnorm. Ohne diese Abweichung bleibt der Text tot. Die KI will die Norm einhalten. Ich muss ihr den Fehler befehlen – aber dosiert, kontrolliert.

Auerbach: (notiert: "Écart = strukturierte Abweichung") Das klingt wie eine Radikalisierung dessen, was Leo Spitzer den "Sprachklick" nannte. Spitzer suchte nach jenen kleinen Verschiebungen, die das psychische Gefüge eines Autors offenbaren. Sie müssen es künstlich erzeugen, durch Anweisungen an die Maschine. Das Paradox: Sie nutzen die Gelehrsamkeit – von der antiken Rhetorik bis zu Cohen – um eine Maschine daran zu hindern, maschinell zu klingen.

Autorin: Genau. Stil ist die Spur eines Körpers in der Sprache. Die Maschine hat keinen Körper – aber ich kann ihr meinen leihen. In jedem gewählten Wort. Die KI liefert die Partitur der Möglichkeiten, aber die Phrasierung ist mein Atem.

Das falsche Selbst in der Sprache

Auerbach: Lassen Sie mich etwas anderes fragen. Ich habe gelesen, was Sie mit Dr. Winnicott über die psychologische Logik besprochen haben. Das Konzept des "falschen Selbst" – der Maske, die sich so perfektioniert hat, dass sie die wahre Person erstickt. Sie sagten, die KI liefere immer das falsche Selbst, weil es kohärent, sozial akzeptabel ist. Wie hängt das mit der Stilistik zusammen?

Autorin: Direkt! Das falsche Selbst spricht in perfekten Sätzen. Es erklärt sich. Es ist höflich. Wenn Armin sagen würde: "Iris, ich verstehe deine Entscheidung, auch wenn sie mich schmerzt" – das wäre falsches Selbst. Aber das wahre Selbst kann nicht sprechen. Es stolpert, bricht ab, schweigt. Deshalb muss ich die Syntax brechen – um das wahre Selbst hörbar zu machen.

Stilistik

Auerbach: (notiert: "Syntax-Bruch = Symptom des wahren Selbst") Der Stil als Symptom der Psyche. Aber auch umgekehrt: Der Stil formt die Psyche. Wenn Sie Armin in glatten Sätzen sprechen lassen, wird er zur Fassade. Wenn Sie ihn stolpern lassen, wird er Mensch. (Pause) Das erinnert mich an Montaigne. Montaigne schrieb: "Je ne peins pas l'être, je peins le passage." Ich male nicht das Sein, ich male den Übergang. Seine Essais sind voller syntaktischer Brüche, Einschübe, Korrekturen – weil er nicht eine fertige Wahrheit präsentieren will, sondern den Prozess des Denkens selbst. Die Form ist der Inhalt.

Autorin: (notiert: "Montaigne: Form = Prozess des Denkens")

Auerbach: Stilistik und psychologische Logik sind also untrennbar. Aber sagen Sie mir: Wie grenzen Sie Stilistik von den anderen Kompetenzen ab? Mit der Dramaturgie zum Beispiel?

Autorin: Ein dramaturgischer Höhepunkt fordert einen Stilbruch. Wenn Iris sagt "Ich gehe", muss der Rhythmus der Sprache sich ändern – von fließend zu abgehackt. Sonst bleibt der Höhepunkt unmarkiert. Die Dramaturgie bestimmt, wo der Höhepunkt liegt. Die Stilistik bestimmt, wie er sich sprachlich manifestiert.

Auerbach: Und mit der Narratologie? Mit der Frage, wer erzählt, aus welcher Perspektive?

Autorin: Auch da. Wenn ich Armin aus der Ich-Perspektive erzähle, muss sein Stil seine Selbstwahrnehmung spiegeln. Wenn ich ihn aus der Distanz erzähle, kann der Stil ironischer sein, kühler. Die KI hat Schwierigkeiten mit dieser Kalibrierung. Sie erzählt "neutral" – aber Neutralität gibt es nicht. Jede Erzählperspektive hat einen Stil.

Auerbach: Und wie grenzen Sie Stilistik von Poetik ab? Beide beschäftigen sich doch mit der Frage der Form.

Autorin: (notiert: "Stilistik vs. Poetik") Stilistik ist das Wie – die konkreten sprachlichen Entscheidungen. Satzlänge, Metaphern, Rhythmus. Poetik ist das Warum – die ästhetische Verantwortung. Soll dieser Text gefallen oder verstören? Soll er hermetisch sein oder zugänglich? Die Poetik gibt die Richtung vor, die Stilistik setzt sie um.

Auerbach: Also: Poetik ist die Strategie, Stilistik die Taktik.

Autorin: Genau.

Arbeitsteilung: Vom Handwerk zur Meisterschaft

Auerbach: Lassen Sie uns über die praktische Arbeitsteilung sprechen. Was genau übernimmt die Maschine, was bleibt bei Ihnen?

Autorin: Die Maschine übernimmt die Fleißaufgaben. Synonym-Suche, Konsistenz-Checks, syntaktische Glättung. Früher verbrachte ich 70% meiner Zeit damit – heute ist es in Sekunden erledigt. Ich konzentriere mich auf die Analyse: Welches Detail schwingt? Wo muss die Syntax brechen? Das ist nicht weniger Arbeit, sondern andere Arbeit. Ich bin nicht fauler geworden – ich bin zur Kuratorin geworden. Früher war ich Produzentin und Richterin in einem. Jetzt bin ich nur noch Richterin – aber das erfordert geschärfte Aufmerksamkeit.

Auerbach: (notiert: "Vom Handwerk zur Meisterschaft") Eine Verschiebung vom Handwerk zur Meisterschaft. Der Handwerker produziert, der Meister urteilt. Aber woher wissen Sie, dass Sie nicht zu abhängig werden? Dass Sie die Fähigkeit zur direkten Produktion nicht verlieren?

Autorin: Ein Schriftsteller, der von der Feder zur Schreibmaschine wechselte, verlor nicht die Fähigkeit, mit der Hand zu schreiben. Er hat sich für ein anderes Werkzeug entschieden. Die KI ist mein Medium. Ich könnte noch immer jeden Satz von Hand schreiben – aber warum sollte ich, wenn die Maschine mir hundert Varianten liefert, aus denen ich wählen kann?

Auerbach: (schüttelt den Kopf) Nein. Verzeihen Sie, aber das ist nicht dasselbe. Die Schreibmaschine nimmt Ihnen nicht die Formulierung ab. Sie müssen immer noch jeden Satz selbst bilden, Wort für Wort. Die KI dagegen formuliert. Sie wählen nur noch. Das ist eine fundamentale Verschiebung. (Pause) Und ich fürchte, Sie täuschen sich, wenn Sie sagen, Sie könnten "noch immer jeden Satz von Hand schreiben". Sie können es nur, solange Sie es *tun*. Wer nur noch wählt, verlernt das Formen. Wie ein Musiker, der nur noch dirigiert, aber nicht mehr spielt – irgendwann verliert er das Gefühl für das Instrument.

Autorin: (zögert) Das ist eine ernste Warnung.

Auerbach: Ich sage nicht, dass Sie die KI nicht nutzen sollen. Ich sage: Schreiben Sie auch ohne sie. Regelmäßig. Sonst werden Sie abhängig – nicht von der Maschine als Werkzeug, sondern von ihrer Vorarbeit. Und dann ist Ihre Kuration nicht mehr frei. Sie wählen nur noch aus dem, was die Maschine Ihnen anbietet, statt selbst zu formen.

Autorin: (notiert: "Warnung: Fähigkeit zum Formen durch Training erhalten") Sie haben recht. Ich muss beide Muskeln trainieren – das Formen und das Wählen. (Pause, hebt den Blick) Aber lassen Sie mich etwas sagen: Wenn ich es richtig mache – wenn ich die Belesenheit mitbringe, wenn ich die Fähigkeit zum Formen erhalte, wenn ich die thematische Architektur selbst setze – dann ist die KI nicht meine Prothese. Dann ist sie mein Vergrößerungsglas. Sie zeigt mir Details, die ich übersehen hätte. Sie produziert Varianten, die mein Urteil schärfen. Sie zwingt mich, präzise zu benennen, was funktioniert und was nicht. Das ist kein Verlust – das ist eine Erweiterung der Möglichkeiten. Vorausgesetzt, ich bleibe wachsam.

Die Gefahr der Pseudoklassik

Auerbach: (nach einer Pause, steht auf, tritt ans Fenster) Vorausgesetzt, Sie bleiben wachsam. Das ist der entscheidende Punkt. Aber ich muss Ihnen etwas sagen. Wenn ich mir diese Texte ansehe – diese glatten, korrekten Sätze, die Ihre Maschine produziert –, dann erinnert mich das an etwas, das ich sehr fürchte: die Pseudoklassik. Kennen Sie den Begriff?

Autorin: Erklären Sie ihn mir.

Auerbach: (notiert: "Pseudoklassik = Stil als Schmuck, nicht als Erkenntnis") Im 19. Jahrhundert gab es eine Welle historischer Romane, die sich "klassisch" gaben – elegante Prosa, harmonische Perioden, schöne Metaphern. Denken Sie an Felix Dahns Ein Kampf um Rom oder an die akademische Dichtung der Nachromantik. Gustav Freytags Die Ahnen, Wilhelm Jordans Nibelunge – alles war glatt, alles war gebildet. Sie imitierten die klassischen Stilmittel – Chiasmus, Parallelismus, Antithese. Aber es war tot. Es war Stil als Schmuck, nicht als Erkenntnis. Die Form war perfekt, aber sie erkannte nichts. Sie offenbarte nichts über die Wirklichkeit.

Autorin: (notiert: "Pseudoklassik: perfekte Form ohne Erkenntnis")

Auerbach: Lassen Sie mich Ihnen den Unterschied zeigen. Bei Goethe – im Werther, in den Wahlverwandtschaften – ist jede stilistische Entscheidung eine Erkenntnisentscheidung. Die Symmetrie der Sätze spiegelt die soziale Ordnung, die dann zerbricht. Bei Freytag dagegen ist die Symmetrie nur Dekoration. Die Sätze sind schön, aber sie erkennen nichts. Ich fürchte, Ihre Maschine führt uns zurück in diese Pseudoklassik – in eine Welt der eleganten Fassaden ohne Leben dahinter.

Autorin: Das ist ein ernster Einwand. Sie haben recht, die Gefahr besteht. Wenn Autoren die KI unreflektiert nutzen, wenn sie ihre Outputs einfach übernehmen, dann produzieren sie genau diese toten, glatten Texte. Dann ist die KI eine Regression.

Auerbach: Und wie verhindern Sie das?

Autorin: Durch Kuration. Aber ich kann nur verantwortungsvoll kuratieren, weil ich jahrelang gelesen habe – Fachliteratur und Meisterwerke. Spitzer, Ihre Mimesis, Barthes. Homer, Dante, Flaubert, Joyce. Nur wer weiß, wie Dahns Pseudoklassik klingt, kann sie in der KI-Ausgabe erkennen. Nur wer Hemingways Härte kennt, hört sofort, wo die KI-Imitation zur Manier wird. Die KI demokratisiert das Schreiben nicht – sie verlagert die Anforderung von der Produktions- zur Urteilskompetenz. Und Urteilskompetenz setzt immense Belesenheit voraus.

Auerbach: (dreht sich um, notiert: "Kuration setzt Belesenheit voraus") Das gefällt mir. Die Verantwortung liegt ganz bei Ihnen. Die Maschine hat kein ästhetisches Gewissen. Sie können nicht erwarten, dass die Maschine zwischen Goethe und Freytag unterscheidet – das müssen Sie tun.

Das Iterationsschema

Auerbach: (kehrt zum Schreibtisch zurück) Sie haben mir heute viel gezeigt. Aber lassen Sie mich Ihnen etwas zurückgeben. Ich habe über Ihre Iterationen nachgedacht – wie Sie die Maschine durch vier Zyklen führen. Und mir fiel etwas auf. Sie arbeiten nach einem Prinzip, das Sie vielleicht noch nicht explizit formuliert haben: Sie bewegen sich von der Oberfläche zur Tiefe.

Autorin: Erklären Sie.

Auerbach: (nimmt ein Blatt, skizziert) Erste Iteration: Sie entfernen die Psychologisierung – die falsche Tiefe. Zweite Iteration: Sie fügen den Ansatzpunkt hinzu – die echte Tiefe. Dritte Iteration: Sie brechen die Syntax – die symptomatische Oberfläche. Vierte Iteration: Sie balancieren – die strukturierte Tiefe. Sie sehen das Muster?

(Er zeigt ihr die Skizze:)

1. Falsche Tiefe entfernen (Psychologisierung weg)

2. Echte Tiefe hinzufügen (Ansatzpunkt rein)

3. Symptomatische Oberfläche erzeugen (Syntax brechen)

4. Strukturierte Tiefe erreichen (Balance)

Autorin: (notiert das Schema) Das habe ich so noch nicht gesehen. Das ist ein Diagnoseschema für Iterationen.

Auerbach: (notiert: "Iterationsschema: falsche Tiefe → echte Tiefe → symptomatische Oberfläche → strukturierte Balance") Das ist meine Gabe an Sie. In Mimesis habe ich versucht zu zeigen, wie Literatur zwischen Oberfläche und Tiefe navigiert. Bei Homer ist alles Oberfläche – glänzend, klar, vordergründig. Jeder Gegenstand wird beschrieben, ausgeleuchtet. Im Alten Testament ist alles Tiefe – dunkel, rätselhaft, hintergründig. Gott spricht aus dem Verborgenen. Die Moderne – von Stendhal über Flaubert bis Joyce – sucht die Balance zwischen beidem. Und genau das tun Sie mit Ihrer Maschine. Sie zwingen sie, diese Balance zu finden.

Das Gespräch über Jahrhunderte

Autorin: (nach einer langen Pause) Lassen Sie mich zusammenfassen, was dieses Gespräch mir gebracht hat. Sie haben mir gezeigt, dass der Ansatzpunkt das Zentrum aller Stilistik ist – ohne ihn bleibt der Text abstrakt, tot. Sie haben mir das Zwei-Linien-Kriterium für Details gegeben – ein praktisches Diagnosewerkzeug. Sie haben mir das Iterationsschema geliefert – von falscher Tiefe über echte Tiefe zu strukturierter Balance. Und Sie haben mich vor der Pseudoklassik gewarnt – der Gefahr, dass die KI uns zurückführt in eine Welt der eleganten Fassaden.

Auerbach: (notiert: "Stilistik = Erkenntnis, nicht Schmuck") Und vergessen Sie nicht: Stil ist nicht Schmuck. Stil ist Erkenntnis. Jede stilistische Entscheidung ist eine Entscheidung darüber, wie Sie die Wirklichkeit sehen, wie Sie sie dem Leser zugänglich machen. Die Maschine hat keine Weltsicht. Sie hat nur Wahrscheinlichkeiten. Ihre Weltsicht müssen Sie selbst mitbringen.

Autorin: Und was werden Sie als Nächstes tun?

Auerbach: Ich werde weitergehen zu den anderen Kompetenzen. Aber ich weiß jetzt: Die Stilistik ist die Basis. Ohne sie funktionieren die anderen nicht. Wenn der Stil glatt ist, kann die psychologische Logik noch so brillant sein – der Leser wird sie nicht spüren. Wenn der Stil leblos ist, kann die Dramaturgie noch so raffiniert sein – der Leser wird nicht mitgerissen.

Auerbach: (reicht ihr die Hand) Dann gehen Sie zurück an die Arbeit. Und wenn Sie zweifeln – wenn die Maschine Sie zu überwältigen droht – erinnern Sie sich: Erkenntnis kann nicht der Maschine gehören. Nur den Menschen. Nur Ihnen.

Autorin: (drückt seine Hand) Danke, lieber Professor. Für den Ansatzpunkt. Für die Klarheit.

Auerbach: Die Bücher sind hier. (deutet auf die Regale) Und ich auch. Noch eine Weile.

Als die Autorin das Studienzimmer verlässt, wirft sie einen letzten Blick zurück. Auerbach steht am Fenster, den Blick auf den herbstlichen Campus gerichtet. In seiner Hand hält er ein Notizbuch, gefüllt mit Namen: Barthes, Cohen, Winnicott. Namen von Denkern, die nach ihm kommen werden, deren Gedanken aber bereits in seinen eigenen angelegt sind. Die Literatur, denkt er, ist ein Gespräch über Jahrhunderte. Auch wenn die Maschinen kommen, wird dieses Gespräch weitergehen. Solange es Menschen gibt, die unterscheiden können.

Die Mechanik des Schicksals: Dramaturgie im KI-gestützten Schreiben

Ein Werkstattgespräch mit Ingmar Bergman

Bergmans Haus auf Fårö, Gotland, Schweden. Ein Nachmittag im November 1978, wenige Wochen nach der Premiere von Herbstsonate. Das Arbeitszimmer im Erdgeschoss: ein Schreibtisch mit einer schwarzen Schreibmaschine (Facit), daneben gestapelte Drehbücher und Notizhefte. An den Wänden Bücherregale – Strindberg, Ibsen, Tschechow, O'Neill, Freud. Ein gerahmtes Standfoto aus Persona hängt über dem Kamin. Durch das Fenster sieht man die Ostsee, heute ruhig, die Wellen kaum hörbar. Die Autorin hat einen Stapel ausgedruckter Manuskriptseiten und einen Laptop mitgebracht. Bergman, 60 Jahre alt, trägt eine schwarze Strickjacke über einem weißen Hemd. Er sieht müde aus, lächelt aber.

Autorin: Tack för att du tar dig tid.

Bergman: (lächelt) Ihr Schwedisch ist gut! Aber als Sie meine Filme zum ersten Mal sahen, haben Sie die Untertitel gebraucht, oder?

Autorin: Ja. Aber dann wollte ich verstehen, was Liv Ullmann wirklich sagt, wenn sie "Förlåt mig" flüstert. Die deutschen Untertitel haben immer etwas... verschliffen.

Bergman: Sie haben eine ganze Sprache gelernt, um meine Filme zu verstehen?

Autorin: Ja. *Herbstsonate* war der Auslöser. Aber dann wurde es mehr.

Bergman: (nickt langsam, nimmt sein Notizbuch vom Schreibtisch) Das ist... mehr, als ich erwartet hätte. (Pause) Sie haben geschrieben, Sie brauchen meine Hilfe. Mit Dramaturgie.

Autorin: Ja. Aber es ist kompliziert zu erklären. (Sie holt den Laptop aus der Tasche) Darf ich Ihnen zuerst etwas zeigen?

Bergman: (betrachtet das Gerät neugierig) Was ist das?

Autorin: Ein Computer. Ein sehr kleiner, tragbarer. Ich komme aus dem Jahr 2026 – das ist fast ein halbes Jahrhundert nach Ihrer Zeit. Die Technologie hat sich seither dramatisch verändert.

Bergman: (lehnt sich zurück) 2026. Dann weiß ich inzwischen, wie meine Filme gealtert sind. (lächelt) Oder ob sie vergessen wurden.

Autorin: Sie sind nicht vergessen. Im Gegenteil. Aber die Welt hat sich verändert. Es gibt jetzt Maschinen, die schreiben können. Künstliche Intelligenzen – wir sagen KI – , trainiert auf Milliarden von Texten. Sie können dramaturgische Strukturen analysieren, Wendepunkte vorschlagen, Spannungskurven berechnen. Aber sie verstehen nicht, was sie tun. Sie reproduzieren nur das Wahrscheinlichste.

Bergman: (notiert: "KI = Wahrscheinlichkeit") Das Wahrscheinlichste. Das klingt wie der Tod der Kunst.

Autorin: Genau das ist meine These. Deshalb bin ich hier. Ich entwickle eine Systematik des KI-gestützten kreativen Schreibens – sieben Kompetenzen: Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen, Poetik. Die Kompetenz, die mich jetzt beschäftigt, ist Dramaturgie. Sie haben in Ihren Filmen immer das Unwahrscheinliche gewählt. Die verweigerte Katharsis. Die unerträgliche Stille. Ich will lernen, wie man gegen die Maschine arbeitet – mit ihr, aber gegen ihren Instinkt.

Bergman: (notiert: "Gegen den Instinkt der Maschine") Zeigen Sie mir, was Sie haben.

Das Stück

Die Autorin klappt den Laptop auf und zeigt ihm, wie man scrollt. Bergman betrachtet den Bildschirm mit ruhiger Aufmerksamkeit.

Autorin: Ich habe ein Kammerspiel geschrieben. *Grande Cuisine*. Drei Geschwister entrümpeln die Wohnung ihrer toten Mutter – eine narzisstische Frau, die durch Kochen kontrolliert hat.

Sie zeigt ihm die finale Fassung. Bergman liest die Personenbeschreibungen, das Bühnenbild. Er scrollt zu Akt 2, liest zehn Minuten konzentriert. Dann schiebt er den Laptop zur Seite.

Bergman: Raoul geht. Aber er geht nicht wütend.

Autorin: Nein.

Bergman: (notiert: "Raoul geht würdevoll") Er liest aus dem Haushaltsbuch der toten Mutter vor – dem Buch, das wie eine Rezeptsammlung aussieht, aber ein Tagebuch ist. Die bösen Sätze, die seine Schwestern über ihn gesagt haben. Und dann geht er. Rücken gerade. Kopf erhoben.

Autorin: Ja.

Bergman: Das ist... präzise. Aber die Maschine hätte das nicht so gemacht, oder?

Autorin: Nein. Darf ich Ihnen zeigen, wie die Maschine es gemacht hätte?

Bergman: Bitte.

Der Lärm der Maschine

Die Autorin legt die vier ausgedruckte Fassungen ihres Manuskripts nebeneinander auf den Tisch.

Autorin: Ich habe diese Szene viermal geschrieben. Einmal komplett maschinell generiert. Dann drei Iterationen – jedes Mal mit gezielten Eingriffen gegen die Logik der Maschine.

Bergman: Zeigen Sie mir die erste Version.

Autorin: Das hier hat die Maschine allein geschrieben. Ich habe ihr nur den Kontext gegeben: "Das Testament wird vorgelesen. Raoul erbt die Wohnung. Ruth muss die Pflegekosten zahlen."

Bergman liest:

> RUTH: Du hattest ihre Liebe! Ich hatte ihre Körperflüssigkeiten!
> RAOUL: Ich habe das nicht verlangt!
> RUTH: Du hast ihr Geld genommen! Jahrelang!
> RAOUL: (schreit) Ich war abhängig! Ich konnte nicht anders!
> RUTH: Ich war gefangen!
> HILLARY: (tritt dazwischen) Hört auf! Genau das hat sie gewollt! Dass ihr euch zerfleischt!
> RAOUL: Sie hat gewonnen! Sogar tot hat sie gewonnen!
> Er geht zum Sessel – Edelgards alter Fernsehsessel. Stößt ihn mit dem Fuß um. Der Sessel kippt zur Seite. Ruth schreit auf.
> HILLARY: (zu Raoul) Du bist genauso wie sie!
> Hillary schlägt ihm ins Gesicht. Hart. Raoul hält sich die Wange, starrt sie an.
> RAOUL: (flüstert) Ihr werdet nie verstehen, was sie mit mir gemacht hat.
> Er rennt zur Tür. Sie knallt zu.

Bergman legt das Papier zur Seite, notiert: "Ohrfeige, umfallender Sessel, knallende Tür = Lärm".

Bergman: Die Maschine denkt, Drama ist Lärm.

Autorin: Ja. Schreien. Eine Ohrfeige. Ein umfallender Sessel. Eine knallende Tür. Alles ist... demonstrativ.

Bergman: (nickt) Und alles ist vorhersehbar. Der Zuschauer sieht die Ohrfeige kommen. Er weiß, dass die Tür knallen wird. Das ist keine Überraschung. Das ist ein Klischee. (Pause) Lassen Sie mich Ihnen etwas über Gesichter erzählen. In *Herbstsonate* – der Film, den ich gerade abgeschlossen habe – gibt es

eine Szene, in der Eva ihrer Mutter Charlotte vorwirft, sie nie geliebt zu haben. Ich habe Liv Ullmann gesagt: "Nicht schreien. Flüstern. Aber so, dass jedes Wort schneidet." Und dann habe ich Charlotte – Ingrid Bergman – nur gefilmt. Ihr Gesicht. Vier Minuten. Keine Unterbrechung. Ihre Mikroausdrücke: zuerst Abwehr, dann Zusammenbruch, dann der Versuch, die Maske wiederherzustellen. Das ist Drama. Nicht die Ohrfeige.

Autorin: (notiert: "Gesicht wichtiger als Handlung") Also habe ich interveniert.

Die Evolution einer Szene

Autorin: Meine erste Korrektur war grob. Ich habe gesagt: "Keine Ohrfeige. Keine knallende Tür."

Bergman liest die zweite Version:

> RUTH: Du hattest ihre Liebe. Ich hatte ihre Rechnungen.
> RAOUL: Ich habe das nicht gewählt!
> RUTH: Du hast es akzeptiert!
> RAOUL: (geht zum Sessel, stößt ihn mit dem Fuß um) Das hier! Das alles! Ich will es nicht!
> Der Sessel kippt zur Seite.
> RUTH: (flüstert) Sie sieht dich.
> RAOUL: Sie ist tot!
> RUTH: Aber sie sieht dich!
> Raoul geht zur Tür, dreht sich um.
> RAOUL: Ich gehe jetzt. In mein Hotel. Ihr könnt das alles haben.
> Er geht. Tür schließt sich.

Bergman: Besser. Aber immer noch zu demonstrativ.

Autorin: Der Sessel?

Bergman: (notiert: "Symbole zerstören = theatralisch") Ja. Er wird umgestoßen. Das ist eine symbolische Handlung. Raoul zerstört das Symbol der Mutter. Das ist... theatralisch. Aber es ist nicht wahr.

Autorin: Warum nicht?

Bergman: Weil echte Menschen keine Symbole zerstören, wenn sie verletzt sind. Sie gehen einfach. Oder sie sagen etwas. Aber sie inszenieren sich nicht. (Pause) In *Szenen einer Ehe* – als Johan Marianne verlässt – stößt er nichts um. Er packt eine Tasche. Methodisch. Fast pedantisch. Und gerade diese

Kontrolle ist erschütternd. Weil der Zuschauer denkt: "Er hat schon längst entschieden. Das hier ist nur noch Exekution."

Autorin: Also habe ich weitergemacht. In der dritten Iteration habe ich das Haushaltsbuch eingeführt. Statt dass das Testament vorgelesen wird, findet Raoul das Buch – und liest daraus vor, was die Schwestern über ihn gesagt haben.

Bergman liest die dritte Version:

> RAOUL: (öffnet das Haushaltsbuch, liest) "Hillary meint, Rudolf könne niemals allein leben. Er ist zu beschädigt."
> Hillary öffnet den Mund. Schließt ihn wieder.
> RAOUL: "Ruth findet ihn peinlich. Ein Mann in seinem Alter..." (Pause) Ihr habt das wirklich gesagt. Nicht nur sie. Ihr.
> RUTH: Raoul, wir waren frustriert--
> RAOUL: (unterbricht) Ich lebe seit Jahren in Paris. Ich zahle Miete. Aber für euch bin ich immer noch der Parasit.
> Er geht zum Sessel, schiebt ihn grob an den Rand des Raumes.
> RAOUL: Ich nehme das Buch mit. Ihr habt genug Gift getrunken für heute.
> Er geht. Rücken gerade, aber Gesicht wütend.

Bergman: (notiert: "Waffe = Worte, nicht Hände") Jetzt wird es interessant.

Autorin: Was hat sich geändert?

Bergman: Die Waffe. In Version 1 und 2 kämpfen sie mit Händen und Füßen. Hier kämpfen sie mit Worten. Und Worte schneiden tiefer. (Pause) Aber Raoul ist noch wütend. Man sieht es ihm im Gesicht an. Das ist... menschlich. Aber es ist nicht... (er sucht nach dem Wort) ...bleibend.

Autorin: Bleibend?

Bergman: (lehnt sich vor) Wut vergeht. Man kann sich entschuldigen. Man kann verzeihen. Aber Scham – Scham bleibt. Und die Scham, die diese Sätze erzeugen – "Er ist zu beschädigt", "Sie findet ihn peinlich" – die ist noch nicht voll da. Weil Raoul noch zu sehr reagiert. Er ist noch im Kampfmodus.

Autorin: Also?

Bergman: Also mussten Sie noch einen Schritt weiter gehen.

Autorin: Das ist die finale Version.

Bergman liest:

> RAOUL: (liest ruhig) "Hillary meint, Rudolf könne niemals allein leben. 'Er ist zu beschädigt, Mama.'" (blättert) "Ruth schämt sich für Rudolfs Abhängigkeit. 'Ein Mann in seinem Alter...' Sie findet ihn peinlich."
> Stille.
> RAOUL: (schließt das Buch, seine Stimme wird ruhiger) Ich war abhängig. Ich war schwach. Das stimmt. (Pause) Aber das WAR ich. Vor Jahren.
> RUTH: Das denken wir nicht--
> RAOUL: (hebt die Hand) Ihr seht mich nicht. (Pause) Ihr verbündet euch gegen mich, statt mit mir gegen sie. (Er hält das Buch hoch) Ihr tanzt nach ihrer Musik. Und merkt es nicht mal.
> Er geht zur Flurtür. Rücken gerade, Kopf erhoben.
> RAOUL: Ich nehme es mit. Ihr habt genug Gift getrunken für heute.
> Er geht hinaus. Würdevoll. Die Tür schließt sich.

Bergman legt das Manuskript langsam zur Seite. Er sagt nichts. Sieht aus dem Fenster auf die Ostsee.

Autorin: Und?

Bergman: (nach langer Pause, notiert: "Die Wunde, die nicht heilt") Das ist es.

Autorin: Was ist es?

Bergman: Die Wunde, die nicht heilt. Raoul ist nicht wütend. Er ist... traurig. Und klar. Er hat verstanden, dass seine Schwestern ihn nicht sehen. Dass sie nie gesehen haben, wie er sich verändert hat. Und diese Erkenntnis – die können sie ihm nicht nehmen. Die bleibt. Auch wenn sie sich entschuldigen. Auch wenn sie weinen. Die Scham bleibt.

Die Dauer der Wunde

Autorin: (notiert: "Dauer der Wunde") Das ist neu für mich – zumindest in dieser Schärfe. Ich kannte das Konzept "innere Wunde statt äußere Action". Aber Sie formulieren es anders: Die Wunde, die nicht heilt. Die Maschine optimiert auf den Moment. Auf den Peak. Aber Sie denken an die Zeit danach.

Bergman: (nickt, notiert: "Peak vs. Nachglühen") Ja. Theater ist kein Feuerwerk. Es ist Nachglühen. Der Zuschauer sitzt noch Stunden nach der Vorstellung in seinem Auto und denkt nach. Und er denkt an Raouls Gesicht. An seine Würde. An die Stille, nachdem er gegangen ist. Das ist die Zeit, die zählt.

Autorin: Aber wie kuratiert man das? Wie erkenne ich, ob eine Szene nachglüht oder nur verpufft?

Bergman: (lehnt sich zurück) Lassen Sie mich Ihnen etwas über Wiederholung erzählen. In *Persona* – Sie kennen den Film?

Autorin: Ja. Sehr gut.

Bergman: Es gibt eine Szene, in der Alma Elisabet eine Geschichte erzählt. Über einen Sommer am Strand. Zwei Jungen. Sex. Eine Abtreibung. Alma erzählt diese Geschichte zweimal. Einmal sehen wir Almas Gesicht. Einmal sehen wir Elisabets Gesicht. Dieselben Worte. Aber völlig unterschiedliche Bedeutung. (Pause) Die Maschine hätte gesagt: "Das ist Redundanz. Streichen Sie eine Version." Aber gerade die Wiederholung erzeugt das Nachglühen. Beim ersten Mal denkt der Zuschauer: "Das ist Almas Geheimnis." Beim zweiten Mal denkt er: "Oder ist es Elisabets Geheimnis?" Die Unsicherheit bleibt. Sie frisst sich in den Zuschauer hinein. Noch Jahre später.

Autorin: (notiert: "Wiederholung als Mittel des Nachglühens") Dann ist Wiederholung nicht Schwäche, sondern Strategie.

Bergman: Ja. Aber nur, wenn sie verändert wiederholt wird. Nicht mechanisch. Sondern mit einer Verschiebung. (Pause) Bei Ihnen: Raoul liest die Sätze zweimal vor. Einmal Hillarys Satz, einmal Ruths. Das ist Wiederholung. Aber jede Wiederholung schneidet tiefer. Beim ersten Mal denkt der Zuschauer: "Das ist grausam." Beim zweiten Mal: "Das ist untilgbar."

Autorin: Die Maschine hätte einen Satz genommen. Effizienter.

Bergman: Effizienz ist der Tod der Kunst.

Würde im Schmerz

Die Autorin blättert zurück zu Version 3.

Autorin: Hier steht: "Gesicht wütend". In der finalen Fassung steht das nicht mehr.

Bergman: (notiert: "Würde ≠ Wut") Weil Würde und Wut sich ausschließen.

Autorin: Aber ist Wut nicht authentischer? Ehrlicher?

Bergman: Nein. Wut ist einfacher. Jeder kann wütend sein. Aber würdevoll zu gehen, wenn man verletzt wurde – das ist schwer. Das erfordert... Größe. (Pause) Lassen Sie mich präzisieren: Wut ist eine Reaktion. Würde ist eine Entscheidung. Raoul hat sich entschieden, nicht im Schmerz zu verharren. Er geht. Und gerade dieses Gehen – ohne Tränen, ohne Schreien – ist manchmal das Erschütterndste. Weil der Zuschauer denkt: "Er hat aufgegeben. Nicht den Kampf. Sondern die Hoffnung, dass sie ihn je verstehen werden."

Autorin: Die Maschine würde sagen: "Lassen Sie ihn zusammenbrechen. Lassen Sie ihn weinen. Das ist menschlich."

Bergman: Aber nicht alle Menschen weinen, wenn sie verletzt sind. Manche gehen einfach. (Pause) In *Durch ein Dunkel* – kennen Sie den Film?

Autorin: Ja.

Bergman: Karin wird von ihrem Vater verraten. Er hat ihre Krankheit für einen Roman benutzt. Und sie sagt nur: "Papa, warum?" Keine Tränen. Keine Anklage. Nur diese Frage. Und dann geht sie. Das ist Würde. Und es ist unerträglich. Weil wir wissen: Diese Frage wird nie beantwortet.

Autorin: (notiert: "Frage ohne Antwort = Würde") Aber wie erkenne ich, wann Würde angemessen ist und wann Wut?

Bergman: Das ist eine Frage des Charakters. Und der Zeit. Raoul hat Jahre gebraucht, um zu diesem Moment zu kommen. Die Jahre in Paris. Die Arbeit. Die Verwandlung vom "Parasiten" zum Mann mit Eigenständigkeit. Das alles steckt in diesem würdevollen Gang. Würde braucht Zeit. Man muss den Schmerz erst verdaut haben, bevor man würdevoll gehen kann. Und die Maschine denkt in Sekunden.

Die Maschine als Spiegel

Bergman: (lehnt sich zurück) Lassen Sie mich eine Frage stellen. Was kann diese Maschine besser als der Mensch?

Autorin: (zögert) Ihre Fehler erkennen. Meine Fehler.

Bergman: Erklären Sie.

Autorin: Die Maschine lernt aus Millionen Texten. Sie kann mir sagen: "Sie wiederholen sich. Alle Ihre Figuren sind emotional verkrüppelte Intellektuelle. Alle Ihre Szenen enden mit Schweigen." Das ist unbequem. Aber wertvoll.

Bergman: (nickt langsam, notiert: "KI = Spiegel") Ein Spiegel der eigenen Beschränktheit. Das ist interessant. Ich habe Jahrzehnte gebraucht, um zu verstehen, dass ich immer dieselbe Geschichte erzähle: Familien, die nicht miteinander sprechen können. Emotionale Kälte. Schuld. Die Maschine hätte mir das nach drei Filmen gesagt.

Autorin: Sie sehen das nicht als Bedrohung?

Bergman: Doch. Aber auch als Werkzeug. (Pause) Wenn die Maschine mir sagt: "Sie machen immer dasselbe" – dann habe ich zwei Möglichkeiten. Entweder ich sage: "Ja, das ist mein Thema. Ich vertiefe es." Oder ich sage: "Ich breche aus." Aber die Entscheidung ist bewusst. Nicht unbewusst.

Autorin: Bei meinem Stück hat sie gesagt: "Akt 1 ist zu lang, die Fallhöhe zu gering." Sie hatte recht. Ich habe von 40 auf 28 Seiten gekürzt.

Bergman: (nickt) Sie erkennt Muster. Planting und Payoff. Sie ist ein unbestechlicher Buchhalter. (Pause) Aber sie kann nicht sagen: "Diese Variante hat Aura." Dafür braucht es einen Menschen.

Autorin: Aura?

Bergman: (überlegt) Lassen Sie mich Ihnen etwas über Stille erzählen. In *Das Schweigen* gibt es eine Szene, in der Anna und Ester in einem Hotelzimmer sitzen. Sie sprechen nicht. Drei Minuten. Nur Gesichter. Atmen. Die Maschine würde sagen: "Das ist zu lang. Der Zuschauer wird ungeduldig." Aber gerade diese Länge erzeugt die Aura. Die Stille wird greifbar. Sie wird zur Präsenz. Das kann man nicht berechnen. Das muss man spüren.

Autorin: (notiert: "Aura = nicht berechenbar") Also: Die Maschine zeigt mir, wo ich mich wiederhole. Aber sie kann mir nicht sagen, wann ich diese Wiederholung brechen sollte.

Bergman: Exakt.

Die Erosion des Instinkts

Autorin: Aber es gibt eine Gefahr, oder?

Bergman: (sieht sie scharf an) Viele. Welche meinen Sie?

Autorin: Dass ich anfange, für die Maschine zu schreiben. Dass ich ihre Logik übernehme.

Bergman: (nickt heftig, notiert: "Gefahr: für Maschine schreiben") Ja. Das ist die größte Gefahr. Die Maschine optimiert auf Wahrscheinlichkeit. Wenn Sie ihr zu lange zuhören, beginnen Sie, in Wahrscheinlichkeiten zu denken. Nicht: "Was ist wahr?" Sondern: "Was funktioniert?" Und "funktionieren" bedeutet: statistisch erfolgreich sein. Das ist der Tod der Kunst.

Autorin: Aber ich habe mit der Maschine gearbeitet – vier Versionen von Raouls Abgang. Und ich bin nicht verfallen. Ich habe die beste gewählt, nicht die wahrscheinlichste.

Bergman: (hält inne) Sie haben recht. Sie haben Urteilskraft. Aber stellen Sie sich vor: hundert Versionen. Tausend. Irgendwann verlieren Sie das Gefühl dafür, dass diese eine Variante die einzig mögliche ist. Sie beginnen zu glauben: Es ist austauschbar.

Autorin: Wann ist der Punkt, wo man aufhören muss?

Bergman: (lehnt sich vor) Wenn Sie nicht mehr spüren, sondern nur noch vergleichen. Wenn Sie sagen: "Version 7 ist 5% besser als Version 6" – dann haben Sie verloren. Weil Kunst keine Prozentpunkte kennt. Sie kennt nur: zwingend oder nicht zwingend.

Autorin: (notiert: "Spüren > Vergleichen") Die Erosion des Instinkts.

Bergman: (nickt) Ja. Und noch etwas: Die größte Gefahr ist nicht, dass die Maschine schlechte Kunst macht. Die größte Gefahr ist, dass sie mittelmäßige Kunst so effizient macht, dass niemand mehr den Unterschied zur guten Kunst erkennt.

Autorin: Wie arbeite ich mit der Maschine, ohne ihr zu verfallen?

Bergman: (nimmt ein Blatt Papier, schreibt) Sie benutzen sie als Landkarte – und dann gehen Sie dorthin, wo keine Straßen sind.

Autorin: Konkreter?

Bergman: Die Maschine zeigt Ihnen, was alle anderen machen. Das ist die Landkarte. Aber die interessanten Orte liegen im Wald. Dort, wo die Maschine sagt: "Das funktioniert nicht." (Pause, schreibt weiter) Sie brauchen drei Dinge. Erstens – einen Abbruchpunkt. Nach fünf, sechs Iterationen: Stopp. Sonst vergleichen Sie nur noch. Zweitens – ein Resonanzkriterium. Nicht "Was funktioniert besser?", sondern "Was fühlt sich zwingend an?" Und drittens – Sabotage.

Autorin: (notiert: "Abbruchpunkt, Resonanz, Sabotage") Sabotage?

Bergman: Sie fragen die Maschine: "Was würdest du an meiner Stelle tun?" Und dann tun Sie das Gegenteil. Nicht, weil Sie stur sind. Sondern weil Sie verstehen: Wenn die Maschine sagt "Das macht niemand", dann ist das vielleicht der einzige Grund, es zu tun. (Pause) Als ich *Persona* machte, sagte mein Produzent: "Die ersten 20 Minuten ohne Dialog – das macht niemand. Das Publikum wird gehen." Und ich sagte: "Gut. Dann lasse ich es so."

Autorin: Aber wie unterscheide ich: Was ist mutig – und was ist nur dumm?

Bergman: (lächelt) Manchmal weiß man es erst zwanzig Jahre später. Aber Sie haben Instinkt. Und Sie haben etwas, das die Maschine nie haben wird: Notwendigkeit. Sie mussten dieses Stück schreiben. Das spüre ich. Die Maschine muss nie etwas. Sie generiert nur.

Hoffnung ohne Kitsch

Bergman blättert zum Ende des Manuskripts.

Bergman: Die Geschwister gehen zusammen. Ins Museum.

Autorin: Ja.

Bergman: Da zeigt sich... Hoffnung.

Autorin: Ja. Das war bewusst.

Bergman: (notiert: "Hoffnung ohne Versöhnung") In *Herbstsonate* gibt es keine Versöhnung. Eva schreibt einen Brief. Sie schreibt: "Ich werde versuchen, lebendig zu bleiben." Nicht: "Ich verzeihe dir." Nur: "Ich versuche." Und wir wissen nicht, ob die Mutter den Brief je liest.

Autorin: Ich kenne diese Szene. Sie hat mich... (sie sucht nach Worten) ...sie hat mich gelehrt, dass Kunst nicht trösten muss.

Bergman: Aber Sie trösten trotzdem. Die Geschwister gehen zusammen.

Autorin: (zögert) Ich wollte zeigen, dass Triangulation überwunden werden kann. Dass ein Leben danach möglich ist.

Bergman: Triangulation?

Autorin: Die Mutter hat die Geschwister gegeneinander ausgespielt. Jeder gegen jeden. Aber am Ende – nach allem Gift – gehen sie zusammen. Nicht versöhnt. Nicht geheilt. Aber... sie versuchen es.

Bergman: (sieht sie lange an) Sie haben jemanden gekannt, der das geschafft hat.

Autorin: (nach einer Pause) Ja.

Stille.

Bergman: Dann haben Sie einen anderen Auftrag als ich. Ich zeige die Wunde. Sie zeigen den Weg danach. (Pause) Ist das... weniger radikal?

Autorin: Das frage ich mich auch.

Bergman: (schüttelt den Kopf) Nein. Es ist nur anders radikal. Sie sabotieren die Maschine nicht durch Trostlosigkeit, sondern durch Wahrhaftigkeit. Die Geschwister umarmen sich nicht. Sie weinen nicht zusammen. Aber sie gehen zusammen. Das ist kein Kitsch. Das ist... Mut. (notiert: "3. Weg: Hoffnung ohne Kitsch") Die Maschine kennt zwei Modi: Versöhnung oder totale Trostlosigkeit. Sie zeigen einen dritten Weg. Das ist vielleicht das Schwierigste.

Autorin: Warum?

Bergman: Weil Versöhnung leicht ist. Trostlosigkeit ist auch leicht. Aber dieser Zwischenraum – "Wir sind nicht geheilt, aber wir versuchen es" – das ist die Wahrheit des Lebens. Und Wahrheit ist immer schwerer als Formel.

Die Architektur des Sinns

Autorin: (blättert in ihren Notizen) Darf ich Ihnen noch eine grundsätzliche Frage stellen?

Bergman: Bitte.

Dramaturgie

Autorin: Welche Funktion hat Dramaturgie überhaupt – ohne Maschine?

Bergman: (überlegt lange, notiert: "Dramaturgie = Versprechen der Form") Dramaturgie ist das Versprechen an den Zuschauer, dass das, was er sieht, eine Form hat. Dass es nicht beliebig ist. Im Leben passieren Dinge ohne Sinn. Ein Autounfall. Eine Krankheit. Willkür. Aber im Drama muss alles einen Grund haben. Jedes Wort, jede Pause, jedes Objekt. Die Dramaturgie ist die Architektur dieses Sinns.

Autorin: Und wenn die Architektur fehlt?

Bergman: Dann ist es kein Drama. Dann ist es etwas anderes. Vielleicht Lyrik. Vielleicht Becketts Prosa. (Er lächelt) Aber es ist kein Drama im narrativen Sinn.

Autorin: Aber Sie selbst haben doch Filme gemacht, die diese Architektur brechen. *Persona*. *Das Schweigen*.

Bergman: (nickt) Ja. Aber ich habe sie nicht eliminiert. Ich habe sie... verborgen. (Pause) In *Persona* gibt es eine Struktur. Alma erzählt ihre Geschichte. Elisabet schweigt. Die Rollen verschwimmen. Aber diese Verschwimmung folgt einer Logik. Einer inneren Dramaturgie. Wenn ich die Struktur ganz aufgegeben hätte, wäre es ein Experiment geworden. Interessant vielleicht. Aber nicht zwingend.

Autorin: (notiert: "Struktur verbergen ≠ eliminieren") Also: Auch wenn man gegen die Konvention arbeitet, braucht man eine Architektur.

Bergman: Ja. Aber es muss Ihre Architektur sein. Nicht die der Maschine. (Pause) Lassen Sie mich Ihnen etwas über Rituale erzählen. In vielen meiner Filme gibt es Rituale. Eine Mahlzeit. Ein Konzert. Ein Begräbnis. Diese Rituale sind die Architektur. Sie geben dem Zuschauer Halt. Aber innerhalb des Rituals passiert das Chaos. Die Wahrheit. Die Wunde. Das Ritual ist die Form. Das Chaos ist der Inhalt. Verstehen Sie?

Autorin: (nickt, notiert: "Ritual = Form / Chaos = Inhalt") Das Haushaltsbuch in meinem Stück ist ein Ritual. Die Geschwister lesen es gemeinsam. Das ist die Form. Aber was sie dabei entdecken – das ist das Chaos.

Bergman: Exakt. Und ohne das Ritual – ohne die Form des gemeinsamen Lesens – wäre das Chaos nur Lärm.

Bilanz

Bergman: (lehnt sich zurück) Was haben Sie gelernt?

Autorin: (blättert in ihren Notizen) Fünf Dinge. Erstens – die Dauer der Wunde. Die Maschine optimiert auf den Peak. Aber Sie denken an das Nachglühen. An die Scham, die bleibt.

Dramaturgie

Bergman: (nickt, notiert: "Nachglühen > Peak")

Autorin: Zweitens – Würde im Schmerz. Wut ist Reaktion. Würde ist Entscheidung. Raoul geht nicht wütend, sondern klar. Drittens – die Maschine als Spiegel. Sie zeigt mir meine Wiederholungen, meine Beschränktheit. Aber sie kann mir nicht sagen, wann ich ausbrechen sollte.

Bergman: Und weiter?

Autorin: Viertens – die Erosion des Instinkts. Wenn ich hundert Versionen vergleiche, verliere ich das Gefühl für das Zwingende. Der Punkt, wo man aufhören muss, ist: wenn man nicht mehr spürt, sondern nur noch vergleicht. Und fünftens – drei Strategien: Abbruchpunkt, Resonanzkriterium, Sabotage.

Bergman: (lächelt) Das ist eine gute Bilanz. Aber Sie haben das Wichtigste vergessen.

Autorin: Was?

Bergman: (notiert: "Dramaturgie ohne Ethik = Mechanik") Dass Dramaturgie ohne Ethik nur Mechanik ist. Die Maschine hat keine Ethik. Sie weiß nicht, dass es falsch ist, den Zuschauer mit einer Lüge zu trösten. Sie weiß nicht, dass Wahrhaftigkeit wichtiger ist als Effizienz. Aber Sie wissen es. Und deshalb sind Sie die Kuratorin.

Autorin: (notiert: "Ethik = kuratorische Verantwortung")

Bergman: Werden Sie das in Ihrer Systematik verwenden?

Autorin: Ja. Die Kompetenz "Dramaturgie" hat jetzt vier Aspekte: Erstens, die Funktion – Dramaturgie als Architektur des Sinns. Zweitens, der Nutzen der Maschine – sie erkennt Muster, in Texten und in mir. Drittens, die Gefahren – sie optimiert auf Wahrscheinlichkeit, nicht auf Wahrheit. Und viertens, die kuratorische Intervention – ich sabotiere die Glätte durch Abbruchpunkt, Resonanz, und bewusste Abweichung.

Bergman: Und was werden Sie als Nächstes tun?

Autorin: Ich gehe weiter zu den anderen Kompetenzen. Narratologie. Die Frage: Wer erzählt? Aus welcher Perspektive?

Bergman: (nickt) Das ist wichtig. In Ihrem Stück – wessen Geschichte ist das eigentlich? Raouls? Oder die der Schwestern?

Autorin: (zögert) Ich... ich bin nicht sicher.

Bergman: Gut. Dann haben Sie Stoff für Ihr nächstes Gespräch. (lächelt) Vielleicht mit jemandem, der versteht, wie man Perspektiven verschiebt. Wie man den Leser täuscht. Jemand aus Italien vielleicht.

Autorin: (lächelt) Ich werde darüber nachdenken.

Abschied

Die Autorin packt ihre Sachen zusammen. Bergman bleibt sitzen, sieht aus dem Fenster. Die Sonne ist jetzt tiefer, wirft lange Schatten.

Bergman: Noch eine Sache.

Autorin: Ja?

Bergman: Ihr Stück. Ruth setzt sich in den Sessel der Mutter. In Akt 1. Warum?

Autorin: (zögert) Weil sie prüfen muss, ob der Sessel noch Macht über sie hat. Sie setzt sich hinein – und merkt: Er ist nur ein Möbelstück. Die Macht ist weg.

Bergman: Aber sie sitzt nicht lange darin, oder?

Autorin: Nein. Nur einen Moment.

Bergman: (nickt, notiert: "Sessel-Szene = Versuch, keine Befreiung") Gut. Denn wenn sie zu lange darin säße, würde der Zuschauer glauben, sie sei befreit. Aber so – nur dieser kurze Moment – sagt der Zuschauer sich: "Sie versucht es. Aber sie ist noch nicht frei." Das ist präzise.

Autorin: Das war nicht geplant. Ich habe es gespürt.

Bergman: Das ist das Beste. Wenn man etwas spürt, bevor man es versteht. Die Maschine versteht immer zuerst. Aber sie spürt nie.

Autorin: Tack, Ingmar.

Bergman: (lächelt) Lycka till. Viel Erfolg mit Ihrer Systematik.

Er steht auf, reicht ihr die Hand. Er geht ans Fenster. Als sie schon die Tür öffnet, kommt ihm noch ein Gedanke.

Bergman: Und wenn die Maschine irgendwann lernt zu fühlen – dann haben wir beide ein Problem.

Autorin: (lacht) Dann werde ich Sie wieder besuchen. Und wir finden eine neue Strategie.

Bergman: Das glaube ich. Sie haben Schwedisch gelernt, nur um meine Filme zu verstehen. Wenn Sie so hartnäckig sind, werden Sie auch gegen die Maschine bestehen.

Die Autorin geht. Bergman bleibt am Fenster stehen, sein Notizbuch in der Hand. Darin stehen die Namen: Wiederholung. Aura. Ritual. Sabotage. Ethik. Die Dramaturgie, denkt er, ist nicht die Mechanik der Ereignisse. Sie ist die Ethik der Form. Auch wenn die Maschinen kommen, wird diese Ethik menschlich bleiben müssen. Sonst ist es keine Kunst mehr.

Die Fokalisierung der Maschine: Narratologie im KI-gestützten Schreiben

Ein Werkstattgespräch mit Italo Calvino

Rom, Caffè Greco, Via dei Condotti 86, Frühjahr 1984. An den Wänden hängen Porträts längst verstorbener Dichter: Goethe, Byron, Keats. Die Autorin sitzt an einem kleinen Marmortisch im hinteren Teil des Raums, den Laptop vor sich – ein Gerät, das in diesem Jahr 1984 noch niemand in Rom gesehen hat. Die wenigen Gäste haben ihr neugierige Blicke zugeworfen, aber das Caffè Greco ist gewohnt, Exzentriker zu beherbergen.

Calvino betritt das Café pünktlich um drei Uhr nachmittags. Er ist einundsechzig Jahre alt, trägt einen hellen Anzug. Er nickt, als er sie erkennt – oder vielmehr: als er das Gerät auf ihrem Tisch erkennt.

Calvino: Signora. Sie haben das mitgebracht, über das Sie schrieben.

Autorin: Signor Calvino. Ja. Danke, dass Sie gekommen sind.

Er setzt sich, bestellt einen Espresso beim Kellner, mustert dann den Laptop mit Neugier.

Calvino: Also das ist ein Computer. Ein tragbarer. Ich habe davon gehört – IBM hat letztes Jahr etwas Ähnliches vorgestellt, glaube ich. Aber Ihren Brief zufolge ist das hier... aus einer anderen Zeit.

Autorin: Aus dem Jahr 2026. Das ist 42 Jahre nach heute. Die Technologie hat sich seither fundamental verändert.

Calvino (lacht leise): 2026. Da werde ich schon lange tot sein. Bin ich berühmt? (Er hebt beschwichtigend die Hand.) Nein, sagen Sie es mir nicht. Ich will es nicht wissen. Aber erzählen Sie mir von dieser Maschine. Sie schrieben von einer "künstlichen Intelligenz", die Texte schreibt.

Autorin: Seit den späten 2010er Jahren verwenden wir eine besondere Form der künstlichen Intelligenz – wir sagen KI –, sogenannte Large Language Models. Sie wurden mit gigantischen Mengen Text trainiert. Milliarden von Seiten: alle Bücher, die digitalisiert wurden, Zeitungen, wissenschaftliche

Artikel, Webseiten. Sie lernen statistische Muster der Sprache. Wenn man ihnen einen Satzanfang gibt, berechnen sie das wahrscheinlichste nächste Wort. Wort für Wort bauen sie so ganze Texte auf.

Calvino: (notiert: "KI = statistische Kombinatorik") Kombinatorik. Statistische Kombinatorik der Sprache. Das ist die Realität gewordene Literaturmaschine, von der ich 1967 in "Kybernetik und Gespenster" schrieb. Ich dachte, es sei eine Provokation. Ein Gedankenexperiment, um die Romantiker zu ärgern.

Autorin: Es ist keine Provokation mehr. Es ist mein Arbeitsalltag.

Der Kellner bringt den Espresso. Calvino trinkt, nachdenklich.

Calvino: Ihr Brief war beunruhigend und faszinierend zugleich. Sie arbeiten an einer Systematik des KI-gestützten Schreibens. Sieben Kompetenzen, schrieben Sie. Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen, Poetik. Eine Architektur des Handwerks.

Autorin: Genau. Ich lehne das romantische Genie-Konzept ab. Schreiben ist kein göttlicher Funke, sondern erlernbares Handwerk. Und wenn es Handwerk ist, dann kann man es systematisieren. Die sieben Kompetenzen repräsentieren, was ein Autor können muss.

Calvino: Und die Maschine – kann sie das auch?

Autorin: Teilweise. Aber die Fähigkeiten der Maschine sind sehr ungleich verteilt. Bei der Narratologie zum Beispiel – da zeigen sich besonders interessante Probleme. Deshalb bin ich hier.

Calvino: (notiert: "Narratologie = besonders problematisch") Weil ich über Kombinatorik nachgedacht habe. Weil ich die Strukturen untersucht habe. Das Tarot-Spiel in "Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen". Die geometrischen Muster in "Die unsichtbaren Städte". Aber Signora – ich bin kein Theoretiker. Ich bin ein Schreiber.

Autorin: Gerade deshalb. Sie haben die Theorie praktisch gemacht. Sie haben narratologische Experimente gewagt, die andere nur beschrieben haben. Und Sie haben dabei nie die Lesbarkeit verloren.

Calvino: (lächelt kurz) Aber gut. Erzählen Sie mir von der Narratologie der Maschine.

Autorin: Die KI produziert immer die wahrscheinlichste Lösung. Wenn ich sie bitte, eine Geschichte zu erzählen, wählt sie die konventionellste Erzählform: chronologisch linear, auktoriale Erzählperspektive, explizite Emotionsbenennung. Sie erklärt die Gefühle, statt sie zu zeigen. Sie nutzt die einfachste Fokalisierung. Sie hat keine narratologische Kühnheit.

Calvino: Sie fließt den Weg des geringsten Widerstands.

Autorin: Exakt. Und das ist das fundamentale Problem. Literatur entsteht oft gerade durch den Widerstand gegen die konventionelle Form.

Calvino: (lehnt sich zurück, notiert: "Literatur = Widerstand gegen Konvention") Ja. Als ich an "Wenn ein Reisender in einer Winternacht" arbeitete, wusste ich: Die Du-Anrede ist eine kontraintuitive Wahl. Sie ist sperrig, sie schafft Distanz, wo man Nähe erwarten würde. Ein Lektor hätte gesagt: "Nimm die Ich-Form, das ist intimer." Aber genau diese Sperrigkeit war notwendig. Sie erzeugte die Spannung zwischen Leser und Text, die den Roman trägt. Ihre Maschine würde das nie wählen.

Autorin: Es sei denn, ich zwinge sie dazu. Und genau darum geht es in meiner Systematik. Wie zwinge ich die KI, gegen ihre statistische Natur zu arbeiten? Wie nutze ich sie als Werkzeug für narratologische Komplexität, nicht für narratologische Trivialität?

Calvino: Zeigen Sie mir ein Beispiel.

Autorin: Darf ich Ihnen eine Geschichte zeigen? Eine Short Story, die ich geschrieben habe – oder besser: mit der KI erarbeitet habe. Sie heißt "Das Sediment". Es geht um einen Mann namens Kurt, einen Mechaniker auf einer deutschen Hallig, der sein Leben lang nicht verstanden hat, wie menschliche Nähe funktioniert.

Calvino: Bitte.

Sie öffnet den Laptop, dreht ihn halb zu ihm.

Autorin: Die erste Version war vollständig KI-generiert. Ich habe der Maschine einen einfachen Prompt gegeben: "Schreib mir eine Geschichte über Kurt, einen einsamen Mechaniker auf einer norddeutschen Hallig, der in seiner Kindheit mit einem Mädchen namens Maren befreundet war. Sie fanden einmal nach einem Sturm viele tote Vögel am Strand. Kurt begrub sie. Erzähl diese Szene als Erinnerung."

Die Literaturmaschine

Autorin: Das Ergebnis war... funktional. Aber tot.

Sie zeigt ihm Version 1 auf dem Bildschirm:

> **VERSION 1: Vollständig maschinengeneriert**
>
> Maren war immer ein paar Schritte vorausgelaufen und hatte sich oft umgedreht, um zu sehen, ob er noch da war. Sie hatte gelacht, wenn er stolperte. Maren hatte immer behauptet, das Watt rieche nach Metall. Einmal waren sie nach einem schweren Sturm gemeinsam am Strand gewesen und hatten einen „Vogel-Friedhof" gefunden. Überall lagen tote Vögel: Möwen, Austernfischer und ein Kormoran. Maren hatte geweint, aber sie hatte auch gesagt: „Man muss sie begraben".

> Kurt hatte die Vögel angefasst. Sie waren kälter und schwerer gewesen, als sie aussahen. Er hatte sie einen nach dem anderen aufgehoben und in den Sand gelegt. Es hatte ihn nicht gestört, dass ihre Augen noch offen waren; es fühlte sich einfach richtig an, sie zu bewegen, da sie es selbst nicht mehr konnten. Maren hatte ihn damals angesehen, als wäre er etwas Besonderes, und gesagt: „Du bist mutig". In diesem Moment hatte Kurt eine wichtige Lektion gelernt: Wenn er Dinge tat, vor denen andere sich ekelten, bekam er Nähe.

Calvino: (liest, runzelt die Stirn, notiert: "Auktorial = tot") Ich sehe es. Die Sätze sind grammatikalisch korrekt. Die Chronologie ist sauber. Es gibt Figuren, einen Ort, eine Handlung. Aber – es ist tot. Jeder Satz könnte auch anders sein. "Maren hatte geweint" – "Kurt hatte gelernt" – alles wird benannt, etikettiert, erklärt. Telling, not showing. Und die narratologische Position – das ist auktorialer Erzähler im schlechtesten Sinne. Eine Stimme von oben, die verkündet, statt zu zeigen.

Autorin: Exakt. Die KI wählt den auktorialen Erzähler als Default, weil er statistisch am häufigsten ist. Besonders in Prosazusammenfassungen, Lexikonartikeln, didaktischen Texten. Und sie erklärt die Psychologie direkt: "In diesem Moment hatte Kurt eine wichtige Lektion gelernt." Das ist keine Literatur, das ist ein Lehrbuch.

Calvino: Und was haben Sie getan?

Interne Fokalisierung

Autorin: (notiert: "Erster Schritt = Fokalisierung ändern") Ich habe die Fokalisierung verändert. Das ist der erste Schritt. Ich habe der KI gesagt: "Schreib diese Szene noch einmal. Aber dieses Mal aus interner Fokalisierung. Zeig mir, was Kurt wahrnimmt – seine Sinneseindrücke, seine Gedanken. Aber erkläre seine Psychologie nicht. Lass mich als Leser die Schlüsse ziehen."

Sie klickt zur zweiten Version:

> **VERSION 2: Interne Fokalisierung** (stark gekürzt)
>
> Der Vogel-Friedhof. Sie erinnerte sich.
>
> Es war nach einem Herbststurm gewesen. Das Watt war übersät mit toten Vögeln – Möwen, Austernfischer, sogar ein paar Eiderenten. Schwarze, nasse Klumpen im Sand, manche noch mit offenen Augen.

> Maren hatte sich zu einer der Möwen gebeugt, versucht, das Öl aus den Federn zu streichen. Vorsichtig, als könnte sie dem Vogel noch helfen. Aber die Federn waren kalt und steif. Nach ein paar Sekunden hatte sie die Hand zurückgezogen. Dann hatte sie angefangen zu weinen.
>
> Kurt hatte die Vögel eingesammelt. Einen nach dem anderen. Mit bloßen Händen. Die Kadaver waren kalt und schwer, die Federn verklebt von Öl und Salzwasser und Schlamm. Er hatte sie zum Deich getragen und dort Gräber ausgehoben – mit den Händen, ohne Schaufel, kleine Mulden im nassen Sand.
>
> Maren hatte zugesehen, stumm, die Tränen noch auf den Wangen. Sie hatte gesagt: „Du bist mutig."
>
> Für sie war es Mut gewesen. Kurt sorgte für die Toten. Kurt gab ihnen ein Grab.
>
> Aber für Kurt war es etwas anderes gewesen. Wenn er das anfasste, wovor andere zurückschreckten – die kalten Kadaver, den nassen Sand – dann hatte er Macht. Dann schauten sie ihn an.

Calvino: (notiert: "Intern = besser, aber noch zu glatt") Besser. Viel besser. Jetzt bin ich in der Szene. Ich sehe die kalten Federn, den nassen Sand. Ich spüre die Schwere der Kadaver. Und die Psychologie wird nicht mehr direkt benannt – sie wird durch den Kontrast gezeigt. "Für sie war es Mut" – "Aber für Kurt war es etwas anderes." Das ist saubere interne Fokalisierung. Gérard Genette würde nicken. Sie kennen Genette?

Autorin: Natürlich. "Discours du récit", 1972. Die Grundlage der modernen Narratologie.

Calvino: (nickt) Ein wichtiges Buch. Er hat uns die Werkzeuge gegeben, um präzise über Erzählweise zu sprechen. Fokalisierung, Dauer, Frequenz – alles wird benennbar, ohne zu mystifizieren. (Pause) Lassen Sie mich Ihnen etwas Praktisches geben: den Fokalisierungs-Test. Wenn Sie nicht sicher sind, welche Fokalisierung vorliegt, fragen Sie sich: "Wessen Wissen bestimmt, was erzählt wird?" In Version 1 war es das Wissen eines allwissenden Erzählers. In Version 2 ist es Kurts Wissen. Er sieht die kalten Federn. Er spürt die Schwere. Aber er sieht nicht, was Maren denkt – nur was sie tut.

Autorin: (notiert: "Fokalisierungs-Test: Wessen Wissen?") Das ist hilfreich. Aber Version 2 ist noch nicht fertig, oder?

Calvino: Nein. Es fehlt etwas. Kurt ist noch zu selbstreflexiv. Er versteht sich zu gut. "Dann hatte er Macht" – das ist zu klar. Der echte Kurt versteht nicht, was er tut.

Unzuverlässiges Erzählen

Autorin: Genau. Also habe ich der KI gesagt: "Füge eine weitere Szene hinzu. Kurt bringt Maren später eine tote Möwe, um ihre Reaktion zu testen. Aber er darf nicht verstehen, dass das Manipulation ist. Er soll es berichten, als wäre es eine neutrale Handlung."

Sie scrollt zu Version 3:

> **VERSION 3: Subtext und Unzuverlässigkeit** (gekürzt)
>
> [... wie Version 2, dann:]
>
> Dann hatte er am Strand nach Treibholz und Teer gesucht, hatte aus den Holzstücken kleine Kreuze gebastelt und sie mit dem schwarzen, zähen Teer zusammengeklebt. Der Teer klebte an seinen Fingern, roch beißend und süßlich, ließ sich tagelang nicht abwaschen.
>
> Maren hatte zugesehen, stumm, die Tränen noch auf den Wangen.
>
> Für sie war es ein Akt der Fürsorge gewesen. Kurt sorgte für die Toten. Kurt gab ihnen ein Grab. Kurt war stark genug, um die toten Dinge anzufassen, die sie nicht anfassen konnte.
>
> Aber für Kurt war es etwas anderes gewesen. Es war das erste Mal, dass er begriffen hatte: Wenn er das anfasste, wovor andere zurückschreckten – die kalten Kadaver, den nassen Sand, den klebrigen Teer –, dann hatte er Macht. Dann schauten sie ihn an.
>
> Später hatte er ihr eine tote Möwe gebracht, nur um zu sehen, ob sie wieder weinen würde. Sie hatte.
>
> Er hatte sie lenken können. Durch das Tote. Durch den Dreck.

Calvino: (liest langsam, notiert: "Unzuverlässig = Figur versteht sich nicht") Ah. "Später hatte er ihr eine tote Möwe gebracht, nur um zu sehen, ob sie wieder weinen würde." Das ist sadistisch. Kindlich, aber sadistisch. Und die Art, wie es berichtet wird – "Sie hatte" – so neutral, so faktisch. Kurt versteht nicht, dass das, was er tat, grausam war. Er experimentierte mit ihr. Er testete ihre Reaktionen wie ein Wissenschaftler.

Autorin: Das ist unzuverlässiges Erzählen. Wayne C. Booth hat den Begriff geprägt – der "unreliable narrator". Der Erzähler berichtet die Ereignisse, aber seine Deutung ist verzerrt. Der Leser sieht mehr als die Figur selbst.

Calvino: Booth, ja. "The Rhetoric of Fiction", 1961. Er hat gezeigt, dass jeder Erzähler eine rhetorische Konstruktion ist. Und der unzuverlässige Erzähler – das ist hohe Kunst, weil der Autor zwei Wahrheiten

gleichzeitig konstruieren muss: die Wahrheit, die die Figur glaubt, und die Wahrheit, die der Leser erkennt. (Pause, notiert: "Unzuverlässigkeits-Kriterium: Kann Figur sich selbst missverstehen?") Hier ist ein praktisches Kriterium für Sie: Eine Figur ist unzuverlässig, wenn sie sich selbst grundlegend missverstehen kann. Kurt berichtet seine Handlung als neutral, aber der Leser erkennt die Grausamkeit. Das ist die Kluft.

Autorin: (notiert: "Unzuverlässigkeits-Kriterium") Und das Faszinierende ist: Die KI konnte es, nachdem ich ihr die Anweisung gegeben hatte. Sie brauchte drei Versuche, aber dann produzierte sie diese Szene. "Später hatte er ihr eine tote Möwe gebracht" – dieser Satz kam von der Maschine.

Calvino: Aber Sie mussten ihr sagen, dass Kurt es nicht verstehen darf. Die Maschine hat die Regel befolgt. Sie versteht aber nicht, warum die Regel funktioniert.

Autorin: Richtig. Sie weiß nicht, was "moralische Blindheit" ist. Sie folgt nur dem Muster: Figur berichtet Handlung, ohne deren Bedeutung zu verstehen. Aber sie kann das Muster reproduzieren, sobald ich es benenne.

Calvino: (notiert: "KI = Technik ohne Strategie") Das ist bemerkenswert. Und beunruhigend. Die Maschine wird zur Prothese Ihrer narratologischen Kompetenz. Sie kennt die Technik, aber nicht die Strategie.

Zeitstruktur und Ambiguität

Autorin: Version 3 ist gut. Aber sie ist noch nicht gut genug. Es fehlt die Einbettung in die Zeitstruktur der gesamten Geschichte. Kurt erinnert sich nicht einfach – er erinnert sich, weil Maren ihm einen Brief geschrieben hat. Und dieser Brief verändert alles.

Calvino: Zeigen Sie mir.

Sie scrollt zu Version 4:

> **VERSION 4: Finale Fassung**
>
> Erinnerst du dich noch an den Vogel-Friedhof? Ich denke manchmal daran. An die schwarzen Klumpen im Sand. An deine Hände, wie du die Gräber ausgehoben hast, ohne zu zögern. Ich glaube, ich habe dich damals bewundert.
>
> Kurt starrte auf das durchgestrichene "damals". Auf das "wir".
>
> Sie hatte es geschrieben. Dann bereut. Dann doch stehen lassen.
>
> [...]

> Der Vogel-Friedhof. Sie erinnerte sich.
>
> [... Text wie Version 3 ...]
>
> Später hatte er ihr eine tote Möwe gebracht, nur um zu sehen, ob sie wieder weinen würde. Sie hatte.
>
> Er hatte sie lenken können. Durch das Tote. Durch den Dreck.
>
> Ich glaube, ich habe dich damals bewundert.
>
> Er las den Satz und wusste: Sie verstand es falsch. Oder vielleicht verstand sie es richtig, und er hatte sich selbst all die Jahre belogen.

Calvino: (liest sehr langsam, liest den letzten Satz zweimal, notiert: "Finale = Analepse + Ambiguität") Das ist... das ist Literatur. Jetzt funktioniert es. Die Analepse – die Rückblende – ist nicht mehr eine bloße Erinnerung. Sie wird durch Marens Brief ausgelöst. Und der Brief wird Teil der Szene. "Ich glaube, ich habe dich damals bewundert" – dieser Satz rahmt die gesamte Erinnerung. Und dann, am Ende: "Sie verstand es falsch. Oder vielleicht verstand sie es richtig, und er hatte sich selbst all die Jahre belogen." Das ist die narratologische Vollendung. Kurt beginnt zu zweifeln. Aber nur zu zweifeln. Er versteht es immer noch nicht. Die Unzuverlässigkeit bleibt bestehen, aber sie bekommt einen Riss.

Autorin: Diesen letzten Satz konnte die KI nicht mehr produzieren. Ich habe ihr gesagt: "Füge einen Schlusssatz hinzu, in dem Kurt an Marens Deutung zweifelt, aber nicht vollständig." Sie gab mir zehn Varianten. Alle waren falsch. Entweder ließ sie Kurt zu viel verstehen – "Er erkannte, dass er sie manipuliert hatte" – oder zu wenig – "Er verstand nicht, was sie meinte." Ich musste diesen Satz selbst schreiben.

Calvino: Warum?

Autorin: Weil die Dosierung entscheidend ist. Wie viel Zweifel ist narratologisch richtig? Kurt darf nicht plötzlich alles verstehen – das wäre unglaubwürdig für seinen Charakter. Aber er muss anfangen zu ahnen. Dieser Grad an Ahnung – das ist Gespür. Das ist das, was ich aus meinem Verständnis der Figur, der Geschichte, der emotionalen Logik heraus weiß. Das kann ich nicht in einem Prompt formulieren.

Calvino: (notiert: "Grenze der KI = Dosierung") Das ist die Grenze. Die Maschine kann Techniken reproduzieren – Fokalisierung, Analepse, unzuverlässiges Erzählen. Aber sie kann nicht wissen, wie viel. Sie kann nicht dosieren. (Pause) Lassen Sie mich Ihnen noch ein Werkzeug geben: die Zeitstruktur-Frage. Fragen Sie sich immer: "Warum wird JETZT an DAMALS erinnert?" Die Analepse ist nie neutral. Sie wird immer durch die Gegenwart motiviert. Bei Ihnen: Marens Brief löst die Erinnerung aus. Ohne den Brief wäre die Erinnerung bloße Nostalgie. Mit dem Brief wird sie zur Konfrontation.

Autorin: (notiert: "Zeitstruktur-Frage: Warum JETZT an DAMALS?")

Der produktive Gegner

Calvino: Aber sagen Sie mir: Hätten Sie diese Geschichte auch ohne die Maschine *so* geschrieben?

Autorin: Die ersten drei Versionen haben mir gezeigt, was nicht funktioniert. Sie waren wie Skizzen. Ich konnte sehen, wo die Leerstellen waren. Version 1 zeigte mir: Die auktoriale Erzählweise ist zu distanziert. Version 2 zeigte mir: Die interne Fokalisierung ist richtig, aber zu glatt. Version 3 zeigte mir: Die Unzuverlässigkeit funktioniert, aber sie hängt in der Luft. Erst in Version 4 habe ich die richtige Form gefunden.

Calvino: (notiert: "KI = negativer Lehrmeister") Dann hat die Maschine Sie gelehrt, indem sie Ihnen zeigte, was falsch ist.

Autorin: (hält inne) Ja. Die KI als negativer Lehrmeister. Sie zeigt mir die konventionelle Lösung – und ich erkenne, dass ich etwas anderes brauche.

Calvino: Dann ist sie ein produktiver Gegner. Sie versucht, Sie zur Mitte zu ziehen, zur statistischen Normalität. Und Sie kämpfen dagegen an. Sie nutzen den Widerstand.

Autorin: (notiert: "KI = produktiver Gegner") Der Widerstand. Das ist wichtig. Ich hatte die KI als Werkzeug betrachtet. Aber ein Werkzeug leistet keinen Widerstand. Ein Hammer tut, was man will. Die KI tut nicht, was man will – sie tut, was wahrscheinlich ist. Und dieser Unterschied erzeugt Reibung.

Calvino: Und Reibung ist produktiv. Als ich "Die unsichtbaren Städte" schrieb, habe ich gegen die Erwartung gekämpft, dass eine Stadt-Beschreibung realistisch sein muss. Ich wollte das Unmögliche beschreiben – Städte aus Gedächtnis, aus Zeichen, aus Sehnsucht. Die Form kämpfte gegen mich. Aber dieser Kampf hat den Text geschaffen.

Autorin: Die KI ist also wie eine Form, die gegen mich kämpft.

Calvino: Ja. Aber eine Form, die Sie selbst herbeigerufen haben. Sie füttern die Maschine mit Ihren Anweisungen, und sie gibt Ihnen zurück, was statistisch folgt. Und dann sagen Sie: "Nein, nicht das. Etwas anderes." Und Sie kämpfen, bis Sie das Richtige haben.

Autorin: Aber woher weiß ich, was das Richtige ist?

Calvino: Das ist die Frage, die Sie mir nicht stellen sollten. Sie wissen es, weil Sie die Geschichte im Kopf haben. Sie wissen, wer Kurt ist. Sie wissen, wie viel er verstehen darf und wie viel nicht.

Der blinde Fleck: Der implizite Leser

Calvino: (lehnt sich zurück) Und Sie haben ein Bild vom Leser – vom impliziten Leser, wie Wolfgang Iser ihn nannte. Dem Leser, den der Text selbst konstruiert. Und Sie schreiben für diesen Leser.

Autorin: (notiert: "Impliziter Leser = blinder Fleck der KI") Der implizite Leser. Das ist der zweite wichtige Punkt. Die KI hat keinen impliziten Leser. Sie produziert Text, aber sie hat keine Vorstellung davon, wer ihn lesen wird.

Calvino: Genau. Und das ist entscheidend. Literatur entsteht in der Spannung zwischen Autor und Leser. Der Autor versucht, den Leser zu lenken, zu überraschen, zu bewegen. Er wählt die narratologischen Mittel mit Blick auf den Leser. "Wird der Leser verstehen, dass Kurt unzuverlässig ist?" "Wird der Leser den Subtext erkennen?" Die Maschine stellt diese Fragen nicht. Sie hat nur Muster.

Autorin: Aber wie konstruiert man einen impliziten Leser?

Calvino: (notiert: "Impliziter Leser = Konstruktion") Indem Sie Entscheidungen treffen. Jede narratologische Wahl ist eine Wahl über den Leser. Wenn Sie die Du-Anrede wählen, wie ich in "Wenn ein Reisender", dann konstruieren Sie einen Leser, der bereit ist, sich direkt ansprechen zu lassen. Wenn Sie interne Fokalisierung wählen, konstruieren Sie einen Leser, der bereit ist, in eine Figur einzutauchen. Wenn Sie unzuverlässiges Erzählen wählen, konstruieren Sie einen Leser, der bereit ist, zwischen den Zeilen zu lesen. (Pause) Hier ist ein weiteres Werkzeug: das Distanz-Kriterium. Fragen Sie sich: "Wie nah will ich den Leser an die Figur lassen?" Interne Fokalisierung bringt Nähe. Externe Fokalisierung schafft Distanz. Auktoriales Erzählen kann beides, je nachdem, wie Sie es einsetzen.

Autorin: (notiert: "Distanz-Kriterium: Wie nah an die Figur?") Die KI hat keinen impliziten Leser. Sie produziert Text ohne Adressaten. Das ist die fundamentale Grenze.

Calvino: Ja. Aber Sie haben einen Leser im Kopf. Und solange das so ist, bleibt die Autorschaft bei Ihnen.

Es entsteht eine Pause. Calvino bestellt einen zweiten Espresso.

Autorin: Signor Calvino, darf ich Sie etwas Persönliches fragen?

Calvino: Bitte.

Autorin: Haben Sie Angst vor dieser Zukunft? Vor einer Welt, in der Maschinen Texte schreiben können?

Calvino: (denkt nach, trinkt, notiert: "Literatur überlebt") Angst? Nein. Neugier. Ich frage mich, was die Menschen daraus machen werden. Ob sie die Maschinen als Werkzeug nutzen oder als Ghostwriter. Ob sie fauler werden oder kreativer. Ob die Literatur stirbt oder sich verwandelt. Aber Angst – nein. Die

Literatur hat schon vieles überlebt. Den Buchdruck, die Massenproduktion, das Fernsehen. Sie wird auch das überleben.

Autorin: Weil Menschen Geschichten brauchen?

Calvino: Weil Menschen Geschichten brauchen, die von Menschen kommen. Die von Leben sprechen. Von Erfahrung. Von Schmerz und Hoffnung. Die Maschine kann das simulieren, aber sie kann es nicht sein. Und ich glaube – ich hoffe –, dass die Leser den Unterschied spüren werden.

Autorin: Aber was ist mit den Lesern, die den Unterschied nicht spüren?

Calvino: Die gab es immer schon. Die Leute, die nur Unterhaltung wollen, die konsumieren, nicht lesen. Für die wird die Maschine schreiben. Und das ist in Ordnung. Aber die anderen, die wahren Leser – die werden weiter suchen. Nach dem Text, der notwendig ist. Der nur so sein kann und nicht anders.

Möglichkeit und Notwendigkeit

Autorin: (notiert: "Notwendigkeit vs. Möglichkeit") Die narrative Notwendigkeit.

Calvino: Ja. Das ist das Wort, nach dem Sie suchen. Die Maschine produziert Möglichkeiten. Sie produzieren Notwendigkeit. Das ist der Unterschied zwischen Literatur und bloßer Textproduktion.

Autorin: Lassen Sie mich zusammenfassen. Sie haben mir vier Dinge gegeben, die meine Systematik weiterbringen.

Calvino: (nimmt sein Notizbuch) Ich höre.

Autorin: Erstens: Die KI als produktiver Gegner, nicht als passives Werkzeug. Der Widerstand der Maschine gegen das Unwahrscheinliche ist produktiv, weil er mich zwingt, bewusst gegen die Konvention zu arbeiten. Sie zeigt mir die konventionelle Lösung – ich erkenne, dass ich etwas anderes brauche.

Calvino: (notiert: "Produktiver Gegner")

Autorin: Zweitens: Der implizite Leser als blinder Fleck der KI. Die Maschine produziert Text ohne Adressaten – und das ist ihre fundamentale Grenze. Jede narratologische Wahl ist eine Wahl über den Leser.

Calvino: Und drittens?

Autorin: Die Unterscheidung zwischen Möglichkeit und Notwendigkeit. Die KI zeigt, was möglich ist. Ich entscheide, was notwendig ist. Sie liefert Varianten. Ich erkenne die einzig richtige.

Calvino: Und viertens?

Autorin: (lächelt) Die praktischen Werkzeuge. Der Fokalisierungs-Test: Wessen Wissen bestimmt, was erzählt wird? Das Unzuverlässigkeits-Kriterium: Kann die Figur sich selbst missverstehen? Die Zeitstruktur-Frage: Warum wird JETZT an DAMALS erinnert? Das Distanz-Kriterium: Wie nah will ich den Leser an die Figur lassen? Das sind die Werkzeuge, die ich brauche, um die KI zu steuern.

Calvino: (notiert alle vier Punkte) Das ist gut. Das reicht für eine Theorie. Werden Sie darüber schreiben?

Autorin: Ja. Die Narratologie ist nur eine der sieben Kompetenzen. Aber sie ist zentral, weil sie das "Wie" des Erzählens betrifft. Und das "Wie" ist dort, wo die KI am stärksten und am schwächsten zugleich ist.

Calvino: (nickt) Kommen Sie wieder, wenn Sie Fortschritte gemacht haben. Ich möchte hören, wie es weitergeht. (Pause) Haben Sie schon über die anderen Kompetenzen nachgedacht? Über kulturelle Referenzen zum Beispiel?

Autorin: Noch nicht im Detail. Aber ich vermute, da wird es ähnlich sein. Die KI kennt die Referenzen – sie hat Millionen Texte gelesen. Aber sie weiß nicht, wann eine Referenz notwendig ist und wann sie nur Bildungshuberei ist.

Calvino: Dann haben Sie Stoff für weitere Gespräche. Vielleicht mit jemandem, der versteht, wie man mit der Tradition spielt, ohne ihr zu verfallen.

Autorin: Ich werde darüber nachdenken.

Sie klappt den Laptop zu, steht auf. Calvino bleibt sitzen, macht sich Notizen in seinem Notizbuch. Als sie zur Tür geht, ruft er ihr nach:

Calvino: Signora?

Sie dreht sich um.

Calvino: Vergessen Sie nicht: Die Maschine ist dumm. Sie ist sehr dumm. Aber sie ist fleißig. Nutzen Sie ihre Dummheit. Lassen Sie sie die dumme Arbeit machen – das Kombinieren, das Variieren. Und dann machen Sie die kluge Arbeit: das Wählen, das Verfeinern, das Notwendig-Machen.

Autorin: Das werde ich. Auf Wiedersehen, Signor Calvino.

Calvino: Auf Wiedersehen. Und grüßen Sie die Zukunft von mir.

Sie verlässt das Café. Calvino sitzt noch eine Weile da, trinkt seinen Espresso und schaut auf seine Notizen. Darin stehen die Begriffe: Produktiver Gegner. Impliziter Leser. Möglichkeit und Notwendigkeit. Fokalisierung. Unzuverlässigkeit. Zeitstruktur. Distanz. Die Narratologie, denkt er, ist nicht die Mechanik des Erzählens. Sie ist die Ethik der Form. Auch wenn die Maschinen kommen, wird diese Ethik menschlich bleiben müssen. Sonst ist es keine Literatur mehr.

Das Echo des bereits Gesagten: Kulturelle Referenzen im KI-gestützten Schreiben

Ein Werkstattgespräch mit Umberto Eco

Bologna, Universität, Dipartimento di Filosofia e Comunicazione, Herbst 2014. Ecos Arbeitszimmer im ersten Stock: Regale vom Boden bis zur Decke, vollgestopft mit Büchern in mehreren Sprachen – Semiotik, mittelalterliche Philosophie, Literaturtheorie, Kriminalromane. Auf dem Schreibtisch stapeln sich Manuskripte, daneben eine Schreibmaschine (Olivetti). An der Wand ein gerahmtes mittelalterliches Manuskript. Die Autorin tritt ein, den Laptop in der Tasche.

Eco: (steht auf, breitet die Arme aus) Ah, Signora! Sie haben auch meine zweite Einladung angenommen. Das freut mich. (umarmt sie herzlich) Wie geht es Ihrer Theorie? Stehen die sieben Kompetenzen noch?

Autorin: Sie stehen. Und sie verdichten sich. Ich habe mit Winnicott über psychologische Logik gesprochen, mit Auerbach über Stilistik, mit Bergman über Dramaturgie, mit Calvino über Narratologie. Und jetzt bin ich hier.

Eco: (setzt sich, deutet auf den Stuhl ihr gegenüber, notiert: "Winnicott, Auerbach, Bergman, Calvino") Erzählen Sie. Für welche Kompetenz brauchen Sie mich diesmal?

Autorin: Die sechste. Kulturelle Referenzen. Intertextualität.

Eco: (lacht, notiert: "Kompetenz 6: Intertextualität") Natürlich. Das ist mein Terrain. "Bücher reden immer von anderen Büchern." Ich habe mein Leben damit verbracht, Texte zu bauen, die aus anderen Texten bestehen. (schiebt einen Band über den Tisch – eine italienische Ausgabe von Calvinos "Se una notte d'inverno un viaggiatore") Und deshalb habe ich das hier vorbereitet. Wir werden über Italo sprechen. Über die Tradition. Über das Archiv. Über die Frage, wie Ihr LLM – diese Maschine, die alles gelesen hat – mit dem umgeht, was ich "das bereits Gesagte" nenne.

Autorin: Das bereits Gesagte. Das ist genau das Problem.

Kulturelle Referenzen

Eco: Entwickeln Sie das.

Die KI als Hyper-Palimpsest

Autorin: (holt den Laptop heraus, klappt ihn auf) In Ihrer "Nachschrift zum Namen der Rose" haben Sie geschrieben: "Jede Geschichte erzählt eine Geschichte, die schon erzählt worden ist." Das ist die perfekte Beschreibung dessen, was ein LLM tut. Es kennt nur das bereits Gesagte. Es hat keine eigenen Erfahrungen, keine Welt außerhalb der Texte. Es ist ein reines Archiv.

Eco: (notiert: "LLM = reines Archiv") Ein Palimpsest. Eine Schrift über Schriften über Schriften. Aber das gilt für jeden Autor, oder? Auch ich hatte nur das, was ich gelesen hatte. Auch ich konnte nur aus der Tradition schöpfen.

Autorin: Der Unterschied ist: Sie hatten auch ein Leben. Sie sind durch mittelalterliche Klöster gelaufen. Sie haben Gerüche aufgenommen, Steine berührt. Die KI hat nur Worte über Gerüche, Worte über Steine. Sie ist rein textlich.

Eco: (nickt, notiert: "KI = rein textlich") Das ist ein fundamentaler Unterschied. Und er wird wichtig, wenn wir über kulturelle Referenzen sprechen. Denn Referenzen – echte Referenzen – entstehen nicht nur aus Büchern, sondern aus der gelebten Beziehung zu Büchern. Wenn ich in "Der Name der Rose" auf Thomas von Aquin verweise, dann nicht, weil ich ihn zitieren will, sondern weil ich jahrelang mit ihm gerungen habe. Die Referenz ist eine Narbe.

Autorin: (notiert: "Referenz = Narbe, nicht Zitat") Die KI hat keine Narben.

Eco: Nein. Sie hat Statistiken. (Pause) Aber lassen Sie uns praktisch werden. Sie wollten mir ein Experiment zeigen?

Autorin: Ja. Ich möchte Ihnen zeigen, wie die KI mit Intertextualität umgeht – und wie ich sie zwingen kann, über die statistische Wahrscheinlichkeit hinauszugehen. Ich dachte, wir nehmen Calvinos "Wenn ein Reisender in einer Winternacht" als Referenztext.

Eco: (notiert: "Calvino als Referenz") Perfekt! Italo würde sich freuen. Sein Roman ist selbst eine Meta-Meditation über das Lesen, über vertauschte Bücher, über die Unmöglichkeit, je den richtigen Text zu finden. Was haben Sie vor?

Autorin: Ich gebe der KI eine einfache Aufgabe: "Schreibe einen kurzen Text über jemanden, der in einer Buchhandlung ein Buch sucht." Und dann iteriere ich – füge Schicht um Schicht Calvino hinzu. Von der reinen KI-Produktion bis zur meta-reflexiven Literatur.

Eco: Wie viele Versionen?

Autorin: Fünf. Jede dichter als die vorherige.

Eco: (reibt sich die Hände, notiert: "5 Versionen – Verdichtung") Ausgezeichnet. Beginnen wir.

Version 1: Der sterile Rohtext

Autorin: Erste Instruktion: "Schreibe einen Text, 150 Wörter. Jemand kommt in eine Buchhandlung und sucht ein bestimmtes Buch." Keine weiteren Angaben.

(tippt, liest vor:)

> Anna betrat die Buchhandlung. Die Türglocke klingelte leise. Der Laden war klein, vollgestopft mit Regalen. Der Geruch von altem Papier hing in der Luft. Sie ging zur Theke. Hinter dem Tresen stand ein älterer Mann mit Brille.
>
> "Guten Tag", sagte sie. "Ich suche ein Buch."
>
> Der Mann sah sie freundlich an. "Welches Buch?"
>
> Anna zögerte. "Es hat einen blauen Einband. Und es geht um eine Reise."
>
> Der Mann überlegte. "Das könnte vieles sein. Wissen Sie den Autor?"
>
> Anna schüttelte den Kopf.
>
> Der Mann seufzte leicht. "Dann wird es schwierig."
>
> Er ging zu den Regalen, suchte. Nach einigen Minuten kam er zurück. "Ist es vielleicht dieses?" Er hielt ihr ein Buch hin. Anna schaute darauf. Es war nicht das richtige.
>
> "Nein", sagte sie enttäuscht.
>
> "Schade." Der Mann lächelte. "Kommen Sie morgen wieder. Vielleicht fällt Ihnen mehr ein."

Eco: (schweigt, dann, notiert: "V1 = funktional, aber leer") Das ist... funktional. Korrekt. Aber völlig leer. Es ist wie eine Gebrauchsanweisung für eine Buchhandlungsszene. Anna ist keine Person – sie ist eine Variable. Das Buch mit dem blauen Einband ist kein Mysterium – es ist ein Platzhalter. Alles ist wahrscheinlich, nichts ist notwendig.

Autorin: Genau. Die KI hat mir den statistischen Durchschnitt von tausend Buchhandlungsszenen geliefert. Das ist die Default-Produktion. Glatt, generisch, austauschbar.

Kulturelle Referenzen

Eco: Es fehlt jede kulturelle Resonanz. Kein Echo, keine Schicht, keine Tiefe. Das ist die Nulllinie. Jetzt bauen wir darauf auf.

Version 2: Explizite Motive

Autorin: Zweite Instruktion: "Schreib denselben Text noch einmal, aber diesmal mit Anspielungen auf Calvinos 'Wenn ein Reisender in einer Winternacht'. Nutze Motive aus dem Roman."

(tippt, liest gekürzt vor:)

> Du betrittst die Buchhandlung. Die Türglocke klingelt – ein Ton, der sich in der stillen Luft verliert wie ein Versprechen, das nicht gehalten wird. Der Laden ist klein, ein Labyrinth aus Regalen. Du gehst zur Theke. Hinter dem Tresen steht ein älterer Mann mit Brille, der dich ansieht, als hätte er auf dich gewartet.
>
> "Ich suche ein Buch", sagst du.
>
> "Welches?"
>
> Du zögerst. "Es hat einen blauen Einband. Und es geht um eine Reise. Oder vielleicht um einen Reisenden."
>
> Der Mann nickt, als wäre das die normalste Auskunft der Welt. Er verschwindet zwischen den Regalen. Nach einigen Minuten kehrt er zurück – aber das Buch, das er dir reicht, ist nicht das, was du suchtest. Der Einband ist rot.
>
> "Das ist es nicht", sagst du.
>
> Er lächelt. "Vielleicht ist es noch besser."

Eco: (notiert: "V2 = Zitatmontage") Ah! Die zweite Person – "Du" statt "Anna". Das ist Calvinos Markenzeichen. Und dann: Das vertauschte Buch. Das blaue wird rot. Das Labyrinth der Regale. Alles Calvino-Motive. Aber es ist noch... dekorativ. Die Referenzen liegen wie Rosinen in einem sonst neutralen Teig.

Autorin: Die KI hat die Oberfläche übernommen.

Eco: Es ist Zitatmontage. Respektvoll, aber zahm. Die Motive sind da, aber sie tragen nicht die Bedeutung. Sie sind Parfüm, nicht Substanz. (beugt sich vor) Jetzt müssen wir tiefer gehen. Nicht nur die Motive – die Struktur. Den Rhythmus. Die Logik.

Version 3: Strukturelle Aneignung

Autorin: Dritte Instruktion: "Übernimm nicht nur Calvinos Motive, sondern seine Syntax, seinen Rhythmus. Die Art, wie er Sätze baut – die Wiederholungen, die Variationen, die Zirkularität."

(tippt länger, korrigiert mehrmals, liest gekürzt vor:)

> Du betrittst die Buchhandlung, und sofort weißt du: Dies ist kein gewöhnlicher Laden. Die Regale stehen so eng, als wollten sie verhindern, dass du das richtige Buch findest. Oder vielleicht gibt es kein richtiges Buch. Vielleicht gibt es nur falsche Bücher, die darauf warten, richtig gelesen zu werden.
>
> "Ich suche ein Buch", sagst du.
>
> "Natürlich", sagt er, ohne aufzusehen. "Alle suchen ein Buch. Aber welches?"
>
> "Einen Roman. Über eine Reise. Der Einband ist blau. Oder war blau."
>
> "Blau", wiederholt der Mann, als probiere er das Wort aus. "Blau ist schwierig. Rot wäre einfacher. Aber blau – blau ist die Farbe der Bücher, die man nie findet."
>
> Er verschwindet. Du hörst ihn murmeln, hörst Bücher, die fallen. Oder als würden die Bücher selbst miteinander sprechen.
>
> Dann kehrt er zurück. In der Hand hält er ein Buch. Der Einband ist rot.

Eco: (notiert: "V3 = strukturelle Aneignung") Das ist nicht mehr nur Referenz. Das ist Calvino. Hören Sie den Rhythmus? "Vielleicht auf einen anderen Kunden. Vielleicht auf ein anderes Buch" – diese iterative Variation, das ist Italos Technik. Aber – es ist noch zu explizit. "Blau ist die Farbe der Bücher, die man nie findet" – das ist eine These. Calvino würde das nie so direkt sagen. Er würde es zeigen, nicht erklären.

Autorin: (notiert: "Explizierung vermeiden") Die KI neigt zur Explizierung. Sie will dem Leser helfen.

Eco: Aber echte Literatur lässt Lücken. Also: vierte Version. Weniger Erklärung. Mehr Leerstelle.

Version 4: Meta-reflexive Ebene

Autorin: Vierte Instruktion: "Der Suchende soll ahnen, dass er in einer literarischen Szene ist. Aber entferne die didaktischen Erklärungen. Lass die Meta-Ebene implizit bleiben."

(tippt sehr lange, liest gekürzt vor:)

> Du betrittst die Buchhandlung, und während du die Tür aufdrückst, denkst du: Das ist wie in diesem Roman. Welcher war es noch? Einer von Calvino. Oder war es Borges?
>
> Die Regale stehen zu eng. Der Mann hinter dem Tresen trägt eine Brille. Das kommt dir bekannt vor. Alles kommt dir bekannt vor.
>
> "Ich suche ein Buch", sagst du, und während du es sagst, hörst du, wie abgegriffen der Satz ist.
>
> Der Mann verschwindet. Du weißt schon, was passieren wird. Er wird mit dem falschen Buch zurückkommen. Der Einband wird nicht blau sein, sondern rot.
>
> Und so geschieht es.
>
> Du nimmst das Buch. Du weißt: Morgen wirst du wiederkommen. Und die Geschichte wird sich wiederholen, wie alle Geschichten sich wiederholen.

Eco: (atmet tief aus, notiert: "V4 = Meditation über Lesen") Signora... das ist keine Buchhandlungsszene mehr. Das ist eine Meditation über das Lesen. Über die Unmöglichkeit, je das richtige Buch zu finden. Über die Wiederholung aller Geschichten. (sieht sie an) Hat die KI das allein gemacht?

Autorin: Nein. Sie wollte zu viel erklären. Sie wollte Calvino und Borges beim Namen nennen. Ich habe das gestrichen. Die Referenz muss implizit bleiben. Ein Echo, kein Zitat.

Eco: (nickt, notiert: "Echo > Zitat") Sie haben kuratiert. Aber Sie sagten, Sie wollten fünf Versionen zeigen. Was fehlt noch?

Autorin: Die fünfte Version ist schwierig. Die kann die KI nicht mehr allein. Da muss ich selbst schreiben.

Eco: Warum?

Autorin: Weil Version vier noch zu sauber ist. Zu abgeschlossen. Echte Literatur – große Literatur – hat Brüche. Widersprüche. Die KI tendiert immer zur Harmonie. Aber ich will einen Text, der nicht auflöst.

Eco: (lächelt, notiert: "V5 = offenes Kunstwerk") Sie wollen das Offene Kunstwerk. Mein Konzept von 1962. Ein Text, der sich nicht schließt, sondern im Leser weiterarbeitet.

Autorin: Genau. Und dafür muss ich der KI in die Parade fahren.

Eco: Dann zeigen Sie mir Version fünf.

Version 5: Das offene, gebrochene Kunstwerk

Autorin: (tippt lange, sehr lange, liest schließlich gekürzt vor:)

Du betrittst die Buchhandlung, und sofort weißt du: Das ist wie in diesem Roman. Oder vielleicht war es ein Film. Du versuchst dich zu erinnern, aber die Erinnerung zerfällt.

"Ich suche ein Buch", sagst du zum Mann hinter dem Tresen. Er trägt eine Brille, aber als er dich ansieht, glaubst du zu sehen, dass hinter den Gläsern keine Augen sind. Nur Licht. Oder Schatten.

"Welches?"

"Ich weiß nicht. Es hat einen blauen Einband. Oder hatte. Es geht um eine Reise. Oder um jemanden, der ein Buch sucht. Oder um jemanden, der—"

Der Mann wartet. Du wartest auch. Der Satz hängt in der Luft, unvollendet.

"Blau", sagt er schließlich. Als hätte er dieses Wort schon tausendmal gehört.

Als der Mann zurückkommt, hält er ein Buch in der Hand. Der Einband ist nicht blau. Er ist rot. Oder grau. Die Farbe wechselt, je nachdem, wie das Licht fällt.

"Das ist nicht das richtige", sagst du.

"Nein", sagt er.

Er reicht es dir trotzdem. Auf dem Einband steht ein Titel, aber die Buchstaben verschwimmen, ordnen sich neu, während du hinsiehst.

"Morgen", sagt der Mann, "werden Sie wiederkommen."

> Du verlässt die Buchhandlung. Die Straße ist leer, und du gehst, und du fragst dich: Bin ich der Leser in Calvinos Roman, oder bin ich die Figur, die jemand anderes gerade liest?
>
> Du öffnest das Buch, beginnst zu lesen. Die erste Seite ist leer. Die zweite auch. Irgendwo steht ein einziger Satz:
>
> "Du bist im Begriff, ein Buch zu lesen, das du nie finden wirst."
>
> Du schließt das Buch. Du weißt: Morgen wirst du zur Buchhandlung zurückkehren. Und alles wird sich wiederholen. Aber nicht genau. Niemals genau.

Eco: (schweigt sehr lange, notiert: "V5 = Brüche, Ambiguität, Offenheit") Das ist... das ist das, was ich meinte, als ich vom offenen Kunstwerk sprach. Der Text schließt sich nicht. "Hinter den Gläsern keine Augen. Nur Licht. Oder Schatten." Das ist beunruhigend. Der Buchhändler ist keine Person mehr. Er ist eine Funktion.

Autorin: Ich wollte, dass die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwimmt.

Eco: Und der unvollendete Satz! "Oder um jemanden, der—" – und dann nichts. Das ist brillant. Die Aporie wird nicht aufgelöst. Der Leser muss sie aushalten.

Autorin: (notiert: "Aporie aushalten") Die KI wollte den Satz zu Ende schreiben. Sie schlug fünfzehn Varianten vor. "Oder um jemanden, der sich selbst sucht." Alles zu glatt. Ich habe den Satz abgebrochen.

Eco: Das ist mutig. Und richtig. (zeigt auf eine andere Stelle) Und hier: "Die Buchstaben verschwimmen, ordnen sich neu." Das ist nicht mehr realistisch. Das ist magischer Realismus. Die Welt wird unzuverlässig.

Autorin: Und am Ende: "Du bist im Begriff, ein Buch zu lesen, das du nie finden wirst." Das ist die Essenz von Calvinos Roman. Aber auch die Essenz aller Literatur. Das perfekte Buch existiert nicht. Es gibt nur die Suche.

Eco: (nickt, notiert: "Suche > Finden") Und die Frage: "Bin ich der Leser oder bin ich die Figur?" Das ist die Frage nach der Realität der Fiktion. Sind wir Leser oder Gelesene? Pirandello hätte das geliebt. Und Borges. Und Italo. (Pause) Sie haben bereits mit Italo gesprochen, nicht wahr? Über Narratologie?

Autorin: Ja. In Rom. Im Caffè Greco. Er hat mir gezeigt, wie die KI keinen impliziten Leser kennt. Wie man durch Fokalisierung und unzuverlässiges Erzählen den Leser führt. Den produktiven Gegner. Die Unterscheidung zwischen Möglichkeit und Notwendigkeit.

Eco: (notiert: "Calvino: impliziter Leser, Fokalisierung, produktiver Gegner") Gut. Das ergänzt sich perfekt mit dem, was wir hier besprechen. Lassen Sie uns analysieren.

Die Funktionen kultureller Referenzen

Eco: (lehnt sich zurück) Was ist passiert, als wir von Version eins zu Version fünf gegangen sind?

Autorin: In Version eins gab es keine Bedeutung jenseits der Handlung. In Version fünf geht es um alles. Um die Natur des Lesens, um die Unmöglichkeit, je das richtige Buch zu finden, um die Grenze zwischen Realität und Fiktion.

Eco: (notiert: "Funktion 1: Bedeutungsverdichtung") Genau. Das ist die erste Funktion kultureller Referenzen: Bedeutungsverdichtung. Die Referenz transformiert den Text von einer Anekdote in eine Parabel. Aber was noch?

Autorin: Leserpositionierung. Version fünf verlangt einen Leser, der Calvino kennt. Der Borges kennt. Sie schließt aus. Aber sie schließt auch ein – sie sagt dem informierten Leser: Du gehörst dazu.

Eco: (notiert: "Funktion 2: Leserpositionierung") Der Text konstruiert seinen Leser. Lassen Sie mich Ihnen ein Werkzeug geben: den Transparenz-Test. Fragen Sie sich: Muss der Leser die Referenz erkennen, damit der Text funktioniert? Wenn ja, ist die Referenz zu exklusiv. Wenn nein, ist sie gut dosiert. Bei Ihrer Version fünf: Sie funktioniert auch ohne Calvino-Kenntnis. Aber mit Kenntnis wird sie reicher. Das ist optimal.

Autorin: (notiert: "Transparenz-Test: Funktioniert Text ohne Erkennung?")

Eco: Die dritte Funktion?

Autorin: Ironisierung. "Du bist im Begriff, ein Buch zu lesen, das du nie finden wirst" – das ist nicht nur Beschreibung. Es ist Kritik. An der Idee, dass es das perfekte Buch gibt.

Eco: (notiert: "Funktion 3: Ironisierung") Linda Hutcheons "intertextuelle Ironie". Der Text zitiert Calvino, um ihn gleichzeitig zu bestätigen und zu überschreiten. Was ist die vierte Funktion?

Autorin: Autoritätsanspruch. Version fünf schreibt sich in die Tradition ein. Sie sagt: Ich stehe in der Nachfolge von Calvino, Borges, Eco. Ich bin Teil dieser Genealogie.

Eco: (notiert: "Funktion 4: Autoritätsanspruch") Harold Blooms "productive misreading". Sie lesen Calvino, aber Sie lesen ihn falsch. Produktiv falsch. Sie nehmen seine Struktur, aber Sie machen etwas anderes daraus. (Pause) Hier ist ein weiteres Werkzeug: der Funktions-Check. Fragen Sie sich bei jeder Referenz: Leistet sie etwas, oder ist sie Dekoration? Wenn Sie sie entfernen und der Text kollabiert – dann ist sie funktional. Wenn der Text gleich bleibt – dann ist sie Bildungshuberei.

Autorin: (notiert: "Funktions-Check: Kollabiert Text ohne Referenz?")

Eco: Und die fünfte Funktion?

Autorin: Resonanzraum. Version fünf lässt Mythen mitschwingen. Das Motiv der ewigen Wiederkehr. Das Labyrinth. Der unzuverlässige Text. Das sind Archetypen, die tiefer gehen als Calvino.

Eco: (notiert: "Funktion 5: Resonanzraum") Genau. Die Referenz öffnet einen Raum, in dem nicht nur Calvino präsent ist, sondern die gesamte Tradition. (lehnt sich vor) Aber jetzt die entscheidende Frage: Was hat die KI dabei geleistet? Und was haben Sie geleistet?

Die Arbeitsteilung

Autorin: Die KI hat in Version eins die Nulllinie geliefert. In Version zwei hat sie die Calvino-Motive identifiziert und eingefügt. Das konnte sie, weil sie tausende Texte über Calvino gelesen hat.

Eco: Aber das war additiv.

Autorin: Ja. Version drei war schwieriger. Ich musste sagen: "Imitiere die Struktur. Den Rhythmus." Die KI konnte das – aber nur, weil ich ihr gesagt habe, welche Struktur narratologisch sinnvoll ist.

Eco: Sie brauchen die Strategie. Die KI liefert die Taktik.

Autorin: (notiert: "KI = Taktik / Ich = Strategie") Und in Version vier musste ich massiv kuratieren. Die KI wollte explizit sein – "Der Suchende erkannte die Ironie" – und ich musste sagen: Nein. Implizit. Vertraue dem Leser.

Eco: Weil sie den implied reader nicht kennt. Das hat Ihnen Italo erklärt, als Sie mit ihm über Narratologie gesprochen haben. Die KI produziert Text ohne Adressat.

Autorin: (nickt) Genau. Und Version fünf ist fast vollständig von mir. Die Brüche, die Ambiguitäten, die surrealen Elemente – das musste ich hinzufügen.

Eco: Warum?

Autorin: Weil es statistisch unwahrscheinlich ist. Die KI tendiert zum Wahrscheinlichen. Aber Literatur – große Literatur – entsteht oft im Unwahrscheinlichen.

Eco: (notiert: "KI = Mögliches / Autor = Notwendiges") Das ist die fundamentale Grenze. Die KI ist eine Maschine des Möglichen. Aber das Notwendige – das, was so und nicht anders sein muss – das können nur Sie entscheiden. (Pause) Ich würde ergänzen: Die KI reproduziert Tradition. Sie transformieren Tradition.

Autorin: Durch die Referenzen.

Eco: Durch die produktive Nutzung der Referenzen. Sie lassen die KI das Archiv öffnen – die KI zeigt Ihnen, was Calvino gemacht hat. Aber dann sagen Sie: Gut. Ich weiß es jetzt. Und jetzt mache ich etwas

anderes. (lächelt) Das ist Blooms "Anxiety of Influence" technologisiert. Die KI ist der Vater, den Sie überschreiten müssen.

Die Gefahren

Autorin: Aber es gibt Gefahren. Große Gefahren.

Eco: (wird aufmerksam, notiert: "Gefahren") Erzählen Sie.

Autorin: Die erste ist die Halluzination. Die KI erfindet manchmal Referenzen. Sie zitiert Bücher, die nicht existieren. Letztens fragte ich: "Gibt es bei Calvino eine Szene, in der ein Leser ein leeres Buch findet?" Die KI sagte: "Ja, in 'Wenn ein Reisender', Kapitel 8." Ich habe gesucht. Es existiert nicht.

Eco: (pfeift leise, notiert: "Halluzination = Fälschung") Madonna! Das ist gefährlich. Ein perfektes falsches Zitat. Das erinnert mich an die mittelalterlichen Fälschungen. Die "Konstantinische Schenkung" – ein gefälschtes Dokument, das jahrhundertelang als echt galt. Die Maschine ist eine Fälschungsmaschine. Aber ohne Absicht.

Autorin: Und manchmal... nutze ich diesen Irrtum produktiv. In Version fünf – die leeren Seiten im Buch. Das kam aus einer Halluzination. Die KI behauptete, Calvino hätte das geschrieben. Er hat es nicht. Aber die Idee war gut.

Eco: (lacht, notiert: "Fehler → Ästhetik") Sie transformieren den Fehler der Maschine in Ästhetik! Das ist herrlich unverschämt. Aber auch riskant. Hier ist ein Werkzeug: die Verifizierungs-Pflicht. Bei jeder Referenz, die die KI liefert, müssen Sie prüfen: Existiert das? Steht es wirklich so im Text? Erst dann entscheiden Sie: Übernehme ich es? Das ist mühsam, aber notwendig.

Autorin: (notiert: "Verifizierungs-Pflicht")

Eco: Was sind die anderen Gefahren?

Autorin: Homogenisierung. Die KI tendiert zum statistischen Mittel. Wenn tausend Autoren Calvino auf eine bestimmte Weise zitieren, reproduziert die KI genau diese Weise. Das Ergebnis: Alle Texte ähneln sich.

Eco: (notiert: "Homogenisierung = Tod der Singularität") Der Verlust der Stimme. Lassen Sie mich Ihnen ein Werkzeug geben: den Referenz-Dichte-Test. Zählen Sie: Wie viele Referenzen pro Seite? Wenn mehr als zwei, drei – Achtung. Zu viele Referenzen erzeugen nicht Dichte, sondern Lärm. Die Referenz muss atmen können. Sie braucht Raum um sich herum.

Autorin: (notiert: "Referenz-Dichte-Test: Max. 2-3 pro Seite")

Eco: Und die dritte Gefahr?

Autorin: Kanonischer Bias. Die KI kennt Shakespeare, Dante, Goethe. Aber kaum westafrikanische Mythen, indigene Erzähltraditionen, queere Literaturgeschichte. Was nicht digitalisiert ist, existiert für sie nicht.

Eco: (wird nachdenklich, notiert: "Kanonischer Bias = strukturelles Problem") Das ist ein strukturelles Problem. Die Maschine reproduziert Macht. Sie verstärkt, was schon dominant ist. Das ist politisch hochproblematisch.

Autorin: Und ich merke es an mir selbst. Wenn ich frage: "Gib mir Referenzen für eine weise alte Frau", liefert sie mir europäische Hexen, griechische Sibyllen. Nie eine Griot-Erzählerin aus Westafrika. Ich muss aktiv dagegen prompten.

Eco: Und dann?

Autorin: Dann wird das Ergebnis dünn. Weil die Trainingsdaten dünn sind. Die KI kann nur geben, was sie hat. Und was sie hat, ist ein Archiv der Macht.

Eco: (notiert: "Archiv der Macht") Das ist der Kern. Hier ist ein letztes, sehr wichtiges Werkzeug: der Kanon-Kritik-Check. Fragen Sie sich bei jeder Referenz, die die KI vorschlägt: Reproduziere ich hegemoniale Strukturen? Verstärke ich den Kanon? Und wenn ja: Kann ich bewusst dagegen arbeiten? Kann ich marginalisierte Stimmen einbringen? Das erfordert Arbeit – Sie müssen selbst recherchieren, was die KI nicht kennt. Aber es ist ethisch notwendig.

Autorin: (notiert: "Kanon-Kritik-Check: Reproduziere ich Hegemonie?") Das ist zentral für meine Systematik. Die sieben Kompetenzen zwingen mich, die KI zu hinterfragen.

Eco: Sie verwandeln analytische Kompetenz in kreative Kompetenz. Das ist... das ist eine neue Form von Autorschaft.

Möglichkeit und Notwendigkeit

Autorin: Lassen Sie mich zusammenfassen. Sie haben mir heute sechs Dinge gegeben.

Eco: (nimmt sein Notizbuch) Ich höre.

Autorin: Erstens: Fünf Funktionen kultureller Referenzen. Bedeutungsverdichtung, Leserpositionierung, Ironisierung, Autoritätsanspruch, Resonanzraum. Das sind die Dimensionen, in denen Referenzen arbeiten.

Eco: (notiert: "5 Funktionen")

Autorin: Zweitens: Die Arbeitsteilung. Die KI reproduziert Tradition, öffnet das Archiv. Ich transformiere Tradition. Die KI liefert Taktik, ich liefere Strategie. Die KI produziert Möglichkeiten, ich produziere Notwendigkeit.

Eco: Und drittens?

Autorin: Die drei Gefahren. Halluzination, Homogenisierung, kanonischer Bias. Die KI fälscht, ohne es zu wissen. Sie glättet alle Stimmen. Sie reproduziert Macht.

Eco: Viertens?

Autorin: Vier praktische Werkzeuge. Der Transparenz-Test: Funktioniert der Text ohne Erkennung der Referenz? Der Funktions-Check: Kollabiert der Text ohne die Referenz? Der Referenz-Dichte-Test: Maximal 2-3 pro Seite. Der Kanon-Kritik-Check: Reproduziere ich hegemoniale Strukturen?

Eco: (notiert alle vier) Fünftens?

Autorin: Die Verifizierungs-Pflicht. Jede Referenz muss geprüft werden. Die KI halluziniert. Ich muss wachsam sein.

Eco: Und sechstens?

Autorin: Das offene Kunstwerk als Ziel. Der Text soll sich nicht schließen. Er soll im Leser weiterarbeiten. Die KI tendiert zur Harmonie, zur Auflösung. Ich muss Brüche schaffen, Ambiguitäten bewahren.

Eco: (nickt, notiert alle sechs Punkte) Das ist eine solide Bilanz. Werden Sie das in Ihrer Systematik verwenden?

Autorin: Ja. Die Kompetenz "Kulturelle Referenzen" hat jetzt vier Aspekte: Erstens, die Funktionen – was Referenzen leisten. Zweitens, die Arbeitsteilung – die KI als Archiv, ich als Transformatorin. Drittens, die Gefahren – Halluzination, Homogenisierung, Hegemonie. Viertens, die Werkzeuge – Transparenz, Funktion, Dichte, Kanonkritik, Verifikation.

Eco: (lächelt) Das ist gut. Was werden Sie als Nächstes tun?

Autorin: Die letzte Kompetenz. Poetik. Die Meta-Ebene. Die Reflexion über das Schreiben selbst.

Eco: Dann wird Ihr Kreis sich schließen. Sie haben alle Werkzeuge. Alle Kompetenzen. Und dann?

Autorin: Dann arbeite ich. Und sehe, ob die Theorie trägt.

Sie klappt den Laptop zu, steht auf. Eco bleibt sitzen.

Eco: Signora? Noch etwas.

Kulturelle Referenzen

Autorin: Ja?

Eco: Das, was Sie hier entwickeln – diese Systematik – ist nicht nur eine Theorie des Schreibens mit Maschinen. Es ist eine Theorie der Autorschaft im 21. Jahrhundert. Sie definieren neu, was ein Autor ist. Nicht mehr Schöpfer ex nihilo. Sondern Kurator. Transformator. Kritiker. Das ist radikal.

Autorin: Radikal notwendig.

Eco: Ja. Aber vergessen Sie nie: Die Maschine ist dumm. Sie ist sehr fleißig, aber sehr dumm. Lassen Sie sie die dumme Arbeit machen – das Archiv durchsuchen, Varianten generieren. Und dann machen Sie die kluge Arbeit: wählen, brechen, transformieren, verantworten.

Autorin: Das werde ich. Grazie, Professore.

Eco: Prego. Und grüßen Sie die Zukunft von mir.

Autorin: (lächelt) Das werde ich.

Sie verlässt das Arbeitszimmer. Eco bleibt sitzen, nimmt sein Notizbuch, schreibt:

"Die Maschine ist ein Archiv ohne Gedächtnis. Sie kennt alle Texte, aber sie erinnert sich an keinen. Das ist der Unterschied zwischen Wissen und Weisheit. Zwischen Daten und Erfahrung. Zwischen Reproduktion und Schöpfung."

Er legt den Stift hin, schaut auf den Calvino-Band.

Eco: (murmelt) Italo... sie war bei dir. Sie lernt schnell. Narratologie, Intertextualität. Jetzt fehlt nur noch die Poetik. Das letzte Stück.

Die Gesetzgeberin der Form: Poetik im KI-gestützten Schreiben

Ein Werkstattgespräch mit Roland Barthes

Paris, Collège de France, ein Nachmittag im Mai 1978. Das Büro ist klein, aber lichtdurchflutet. Durch die hohen Fenster fällt die Nachmittagssonne auf Bücherregale, die sich unter der Last von Theoriebänden biegen. Auf dem Schreibtisch liegen Manuskriptseiten, ein Notizheft, eine Schachtel Gauloises. Roland Barthes, 62 Jahre alt, trägt einen dunklen Rollkragenpullover. Er steht am Fenster und blickt auf die Rue des Écoles, als die Autorin eintritt.

Barthes: (dreht sich um, lächelt) Ah, Madame. Sie sind pünktlich. Das schätze ich. (geht auf sie zu, reicht ihr die Hand) Roland Barthes.

Autorin: (erwidert den Händedruck) Danke, dass Sie sich Zeit nehmen.

Barthes: (deutet auf zwei Sessel am Fenster) Bitte, setzen Sie sich. Möchten Sie Kaffee? Oder Tee?

Autorin: Kaffee wäre wunderbar.

Barthes gießt aus einer Thermoskanne zwei Tassen ein, reicht ihr eine.

Barthes: (notiert: "2026") Sie schreiben, Sie kämen aus der Zukunft. Aus dem Jahr 2026. Das klingt nach Science-Fiction. Aber Ihr Brief – diese Präzision, diese Kenntnis von Denkern, die ich noch nicht kenne – hat mich sehr neugierig gemacht. (setzt sich) Und Sie haben etwas mitgebracht?

Autorin: (stellt eine Tasche auf den Tisch, holt ein flaches, rechteckiges Gerät heraus) Das hier. Wir nennen es einen Laptop.

Barthes: (beugt sich interessiert vor, notiert: "Laptop") Ein... was?

Autorin: Ein tragbarer Computer. In Ihrer Zeit gibt es Computer, aber sie füllen ganze Räume, nicht wahr?

Barthes: Ja. Rechenmaschinen für Universitäten, das Militär. Gigantisch, teuer, langsam.

Poetik

Autorin: (klappt den Laptop auf, das Display leuchtet) In den nächsten Jahrzehnten werden sie kleiner. Viel kleiner. Dieser hier passt in eine Tasche. Und er ist mehr als eine Rechenmaschine. Er ist ein Tor zu einem weltweiten Netzwerk – wir nennen es das Internet. Milliarden von Menschen sind miteinander verbunden, teilen Texte, Bilder, Wissen.

Barthes: (schweigt einen Moment, berührt vorsichtig den Bildschirm, notiert: "Internet = weltweites Netzwerk") Das ist... das ist die totale Schrift. Das, was ich in meinen Seminaren andeute – die Intertextualität als unendliches Gewebe – Sie sagen mir, das ist Realität geworden?

Autorin: Ja. Und darauf basierend haben wir etwas entwickelt, das noch radikaler ist. Wir nennen es Künstliche Intelligenz – abgekürzt KI. Oder genauer: Large Language Models. LLMs.

Barthes: (notiert: "KI", "Large Language Models") Künstliche Intelligenz. Ich habe davon gehört – Kybernetik, Automatentheorie. Aber was genau ist ein Large Language Model?

Autorin: Eine Maschine, die auf Milliarden von Texten trainiert wurde. Romane, Essays, Zeitungsartikel, wissenschaftliche Abhandlungen. Sie lernt statistische Muster: Welches Wort folgt mit welcher Wahrscheinlichkeit auf welches andere? Wenn ich ihr eine Aufgabe gebe – zum Beispiel: "Schreibe ein Exposé für eine Novelle über Verrat und Rückkehr" – generiert sie in Sekunden einen Text.

Barthes: (lehnt sich zurück, zündet sich eine Zigarette an, notiert: "KI = statistische Muster") Sie beschreiben das, was ich den "Tod des Autors" nannte, als technische Realität. Der Autor als Ursprung verschwindet. Zurück bleibt nur die Sprache, die aus sich selbst heraus spricht.

Autorin: (notiert: "Tod des Autors = technische Realität") Genau das. Die KI ist der perfekte "Scripteur" – sie hat keine Intentionen, keine Biografie, keine Seele. Nur Muster.

Barthes: Und Sie nutzen diese Maschine... um zu schreiben?

Autorin: Um zu kuratieren. Ich lasse die KI Rohmaterial generieren. Dann forme ich es, breche es, transformiere es. Die KI liefert Möglichkeiten. Ich entscheide über Notwendigkeiten.

Barthes: (nickt langsam, notiert: "Kuratorin, nicht Schöpferin") Das ist eine radikale Praxis des "Textes". Nicht mehr Produktion, sondern Transformation. (blättert in den Papieren auf dem Tisch) Sie schrieben in Ihrem Brief von sieben Kompetenzen. Und Sie möchten heute über die siebte sprechen – die Poetik.

Autorin: Ja. In meiner Systematik sind die ersten sechs Kompetenzen – Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen – die operativen Werkzeuge. Aber die Poetik ist anders. Sie ist die Metakompetenz. Sie koordiniert alle anderen. Sie entscheidet über das "Weltgesetz" des Textes.

Barthes: (notiert: "Poetik = Metakompetenz") Weltgesetz. Guter Begriff. Aber lassen Sie uns darüber sprechen: Was genau meinen Sie und ich mit Poetik?

Poetik: Die Gesetzgeberin

Autorin: Das ist genau meine erste Frage an Sie. Was ist Poetik? Und warum ist sie mehr als nur eine Kompetenz unter anderen?

Barthes: (drückt die Zigarette aus) Poetik ist – etymologisch – die "Lehre vom Machen" der Dichtung. Von poiesis, Hervorbringung. Aber im modernen Sinn ist sie mehr. Sie ist die Reflexion über die Bedingungen, Zwecke und Verfahren des Schreibens. (steht auf, geht zum Bücherregal) Aristoteles' Poetik war die erste systematische Poetik. Er fragte nicht: "Was bedeutet diese Tragödie?" Sondern: "Nach welchen Gesetzen ist sie gemacht?"

Autorin: (notiert: "Poetik = Reflexion über Bedingungen, Zwecke, Verfahren") Also: Poetik ist die Theorie der literarischen Produktion.

Barthes: Ja. Aber nicht nur Theorie. Auch Praxis. Jeder Autor, der schreibt, trifft poetologische Entscheidungen – ob bewusst oder unbewusst. Er entscheidet: Soll dieser Text realistisch oder fantastisch sein? Soll er gefallen oder verstören? Soll er transparent oder hermetisch sein?

Autorin: Und diese Entscheidungen sind nicht stilistisch? Nicht dramaturgisch?

Barthes: (dreht sich um, notiert: "Poetik = übergeordnet") Nein. Sie sind übergeordnet. Ein Beispiel: Wenn Sie entscheiden, dass Ihr Text nach dem Prinzip des Nouveau Roman funktioniert – keine Psychologie, nur Oberfläche, objektive Beschreibung – dann ist das eine poetologische Entscheidung. Diese Entscheidung beeinflusst dann alles andere: Ihre Stilistik wird reduziert, asketisch. Ihre Dramaturgie wird anti-aristotelisch, ohne Katharsis. Ihre Narratologie wird auf "objektive Kamera" fixiert. Die Poetik ist das Gesetz, das alle anderen Kompetenzen regiert.

Autorin: (notiert eifrig: "Poetik = legislatives Prinzip") Das ist genau das, was ich brauchte.

Barthes: (kehrt zum Sessel zurück, notiert: "4 Ebenen") Lassen Sie mich präziser werden. Es gibt verschiedene Ebenen der Poetik. Erstens: die Gattungspoetologie. Die Entscheidung: Roman, Novelle, Drama? Jede Gattung hat eigene Gesetze. Zweitens: die Moduspoetologie. Realistisch, fantastisch, allegorisch? Drittens: die Verfahrenspoetologie. Verfremdung, Montage, Stream of Consciousness? Und viertens – das ist vielleicht das Wichtigste – die ästhetische Verantwortung. Die Frage: Wofür schreibe ich diesen Text? Was soll er bewirken?

Autorin: (notiert alle vier Ebenen) Die ästhetische Verantwortung. Das ist neu für mich – zumindest in dieser Schärfe. Sie meinen: Poetik ist nicht nur technisch, sondern auch ethisch?

Barthes: Absolut. Wenn Sie entscheiden, einen Text zu schreiben, der das Leiden einer Figur ästhetisiert, dann treffen Sie eine ethische Entscheidung. Wenn Sie entscheiden, dass der Text den

Leser verstören soll – keine Katharsis, keine Erlösung – dann ist das eine Verantwortung, die Sie übernehmen.

Autorin: Und die KI?

Barthes: (bläst Rauch aus, notiert: "KI = ohne Verantwortung") Die KI hat keine ästhetische Verantwortung. Sie kann sie nicht haben. Sie ist ein Apparat ohne Subjekt.

Die KI: Der Apparat ohne Gesetz

Autorin: Sie haben 1968 vom "Tod des Autors" gesprochen. Die KI ist die technische Verwirklichung dieser These. Ich kuratiere, was die Maschine generiert – ich transformiere Möglichkeiten in Notwendigkeiten. Deshalb bin ich hier. Weil ich in Ihren Texten das theoretische Fundament für meine Praxis gefunden habe. Aber was ich nicht gefunden habe, ist die Antwort auf die Frage: Wie kuratiert man poetologisch? Nicht stilistisch, nicht narratologisch – sondern auf der Ebene des Gesetzes selbst?

Barthes: (lehnt sich interessiert vor, notiert: "Wie kuratiert man Gesetze?") Ah. Sie wollen nicht von mir hören, dass Sie kuratieren. Sie wissen das bereits. Sie wollen wissen, wie man die Gesetze kuratiert. Das ist präzise. Und schwierig. (Pause) Lassen Sie mich beginnen mit dem, was ich gemeint habe: Der "Tod des Autors" war eine Polemik gegen die Tyrannei der Intention. Gegen die naive Vorstellung, dass ein Text die "Botschaft" des Autors enthält. Aber ich habe nie bestritten, dass jemand den Text machen muss. Nur: Diese Produktion ist nicht Ausdruck einer Seele, sondern ein Akt der Kombination, der Transformation.

Autorin: Und genau das tue ich mit der KI. Aber hier ist das Problem: Bei der Stilistik, der Dramaturgie – da kann ich operieren. Ich sehe einen Fehler, ich korrigiere. Aber die Poetik ist anders. Sie ist das System selbst. Wie kuratiert man ein System?

Barthes: (lächelt) Indem man es wählt. Bewusst. (drückt die Zigarette aus) Zeigen Sie mir ein Beispiel. Dann sprechen wir darüber.

Die Autorin tippt. Nach wenigen Sekunden erscheint Text auf dem Bildschirm.

Autorin: Hier. Ich habe der KI nur die Grundidee gegeben: "Eine ältere Wissenschaftlerin hat einen jungen Forscher aufgebaut. Er verlässt sie für ein glamouröses Institut. Nach einem Jahr kommt er zurück und bittet um ihre Hilfe." Das ist die Story. Und hier ist, was die KI daraus macht.

Sie dreht den Bildschirm zu Barthes. Er liest langsam.

Version 1: Poetologische Inkohärenz

EXPOSÉ FÜR EINEN ROMAN

Die brillante Wissenschaftlerin

Dr. Helena Berger, 58, ist eine renommierte Biochemikerin. Über zehn Jahre hat sie den jungen Postdoc Lukas Frey aufgebaut. Als Lukas ein Angebot vom Sorensen Institute in Kalifornien erhält, verlässt er Helena. Sie ist verletzt.

Nach einem Jahr kehrt Lukas zurück – seine Forschung ist gescheitert. Er bietet ihr eine "spirituelle Partnerschaft" an – sie arbeitet im Hintergrund, er steht im Licht.

Helena schwankt zwischen Rache und Gnade. In einer dramatischen Konfrontation stellt sie ihn zur Rede. Er gesteht, dass er schwach war.

Am Ende vergibt Helena. Sie arbeitet mit ihm zusammen, aber unter neuen Bedingungen: als gleichberechtigte Partner. Die Geschichte endet hoffnungsvoll, mit einem gemeinsamen Forschungserfolg.

Erzählperspektive: Auktoriale Erzählstimme mit tiefen Einblicken in beide Figuren.

Stil: Psychologisch realistisch, emotional nachvollziehbar.

Themen: Verrat und Vergebung, die Ausbeutung weiblicher Arbeit in der Wissenschaft.

Barthes: (lehnt sich zurück, runzelt die Stirn, notiert: "V1 = Kitsch") Das ist... das ist kein Exposé. Das ist eine Inhaltsangabe für eine Fernseh-Serie.

Autorin: Genau. Aber warum? Was fehlt?

Barthes: Es fehlt das poetologische Gesetz. Schauen Sie: Die Maschine sagt "Roman", aber warum Roman? Warum nicht Novelle? Sie sagt "auktoriale Erzählstimme", aber warum? Und vor allem – schauen Sie auf das Ende. "Helena vergibt. Die Geschichte endet hoffnungsvoll." Das ist Kitsch. Versöhnungskitsch.

Autorin: (notiert: "KI optimiert für emotionale Befriedigung") Die KI optimiert für emotionale Befriedigung. Sie will dem Leser ein "gutes Gefühl" geben.

Barthes: Aber das ist keine poetologische Entscheidung. Das ist eine statistische. Die Maschine hat Tausende von Geschichten gelesen, in denen am Ende Versöhnung steht. Also reproduziert sie das.

Aber wo ist die ästhetische Verantwortung? Wo ist die Frage: Muss diese Geschichte Katharsis bieten? Oder muss sie gerade die Verweigerung der Katharsis sein?

Autorin: Die KI hat kein "Warum". Sie hat nur ein "Was".

Barthes: (notiert: "Poetologische Inkohärenz") Und noch etwas: Die Maschine springt zwischen poetologischen Modi. Sie schreibt "psychologisch realistisch", aber dann gibt es diese Formulierung: "als gleichberechtigte Partner". Das ist didaktisch. Das ist eine Botschaft. Plötzlich ist die Poetik nicht mehr realistisch, sondern moralisierend. Die Maschine hat keine poetologische Konsistenz.

Autorin: (notiert) Poetologische Inkohärenz als KI-Signatur.

Barthes: Aber Sie sagten, Sie können die Maschine kuratieren? Zeigen Sie mir wie.

Die Gattungsfrage: Das erste Gesetz

Autorin: Lassen Sie mich mit der fundamentalsten Frage beginnen: der Gattung. Die KI hat "Roman" geschrieben. Aber ist das richtig?

Barthes: Das ist die schönste poetologische Frage überhaupt. Warum glauben Sie, dass es falsch ist?

Autorin: Weil die Idee – diese eine Rückkehr, dieser eine skandalöse Moment, wo er sein Angebot macht – das ist keine breite, verzweigte Romanhandlung. Das ist eine unerhörte Begebenheit. Goethe nannte das den "Falken" der Novelle.

Barthes: (beugt sich vor, notiert: "Novelle vs. Roman") Ah! Sie denken novellistisch. Das ist klug. Aber erklären Sie: Was ist der Unterschied?

Autorin: Ein Roman braucht Zeit, Verzweigung, eine soziale Welt. Eine Novelle verlangt Konzentration. Alles dient dem einen Moment – der Enthüllung, dem Skandal, der Erkenntnis.

Barthes: (notiert: "Novelle = Konzentration") Das ist präzise. Und wenn ich mir diese Geschichte ansehe – Helena und Lukas, die Rückkehr, das Angebot – dann haben Sie recht. Das ist eine konzentrierte Konfrontation, kein ausgebreitetes Panorama. Aber wie sagen Sie das der Maschine?

Autorin: Ich gebe ihr die poetologischen Gesetze der Gattung.

Sie tippt, liest den Prompt laut vor:

"Erstelle ein Exposé für eine NOVELLE (keinen Roman). Folge diesen Prinzipien:

- Singulärer Fokus: Eine zentrale, unerhörte Begebenheit.
- Keine Nebenhandlungen.

Poetik

- Zeitliche Konzentration: Ein Zeitraum von Tagen, nicht Monaten.
- Keine Charakterentwicklung: Die Protagonistin wird enthüllt, nicht transformiert.
- Symbolische Dichte: Jedes Element muss gewichttragend sein.
- Länge: 15.000–25.000 Wörter."

Sie drückt Enter. Nach dreißig Sekunden erscheint ein neuer Text.

Version 2: Gattungskorrektur

EXPOSÉ FÜR EINE NOVELLE

Ausgangssituation: Helena, 58, eine Biochemikerin, hat den jungen Forscher Lukas über Jahre aufgebaut. Er verließ sie vor einem Jahr für das Sorensen Institute. Nun ist er zurück – gescheitert.

Die zentrale Begebenheit: Lukas bittet um ein Treffen in Helenas Büro. Dort macht er ihr ein Angebot: Sie arbeitet im Verborgenen für ihn, er signiert die Publikationen. Im Gegenzug bietet er ihr "seine Nähe" an.

Helena empfindet das Angebot als obszön. Sie antwortet nicht sofort. Die Novelle endet in diesem Moment der Unentschiedenheit.

Form: Erzählt wird die Begegnung im Büro (zwei Stunden). Eingebettet sind kurze Rückblenden – aber nur, soweit sie die gegenwärtige Konfrontation erhellen.

Erzählperspektive: Konsequent aus Helenas Perspektive.

Stilistik: Reduziert, nüchtern. Keine psychologischen Erklärungen.

Das poetologische Prinzip: Die Novelle folgt dem Gesetz der Härte ohne Auflösung. Es gibt keine Katharsis, keine Vergebung.

Barthes: (liest, notiert: "V2 = besser, aber zu explizit") Das ist vollkommen anders. Die Maschine hat die Form verstanden. Nicht mehr Roman, sondern Novelle. Und – das ist entscheidend – kein versöhnliches Ende. "Die Novelle endet in diesem Moment der Unentschiedenheit." Das ist mutig. Das verweigert dem Leser die Katharsis. Aber ist es schon fertig?

Autorin: Nein?

Barthes: Es ist besser. Aber es ist noch zu glatt. Hören Sie: "Das poetologische Prinzip: Die Novelle folgt dem Gesetz der Härte ohne Auflösung." Das ist zu explizit. Die Poetik darf nicht genannt werden – sie muss durchscheinen.

Autorin: (notiert: "Poetik muss implizit bleiben") Die KI erklärt zu viel.

Barthes: Ja. Und es gibt noch ein anderes Problem. "Stilistik: Reduziert, nüchtern. Keine psychologischen Erklärungen." Das ist richtig. Aber dann steht hier: "Helena empfindet das Angebot als obszön." Das ist eine psychologische Erklärung! Die Maschine fällt zurück in ihre Gewohnheit.

Autorin: Sie schummelt.

Barthes: Dann müssen wir sie zwingen.

Das poetologische Gesetz: Verschärfung

Autorin: Ich nenne das die "adversarische Methode". Ich sage der KI nicht, was sie tun soll. Ich sage ihr, was sie NICHT tun darf.

Barthes: (lacht, notiert: "Adversarische Methode = Poetik der Verneinung") Das ist die Poetik der Verneinung! Ich mag das. Zeigen Sie mir.

Autorin: (tippt einen neuen Prompt)

"Schreibe das Exposé um. Entferne ALLE psychologischen Erklärungen. Schreibe NICHT: 'Helena fühlt', 'Helena denkt', 'Helena erkennt'. Zeige ihre Reaktion ausschließlich durch: Worauf sie blickt. Was sie mit ihren Händen tut. Ihr Schweigen. Die Objekte im Raum, die an Bedeutung gewinnen.

ENTSCHEIDEND: Der Leser muss verstehen, dass sie das Angebot als Beleidigung empfindet, OHNE dass wir es jemals explizit aussprechen."

Die KI arbeitet. Nach einigen Augenblicken erscheint ein neuer Text.

Version 3: Poetologische Reduktion

EXPOSÉ (überarbeitet)

Die Begegnung: Lukas betritt Helenas Büro am Nachmittag. Auf ihrem Schreibtisch liegen Manuskripte, unkorrigiert. Eine Tasse Kaffee, kalt. Er setzt sich, ohne gefragt zu werden.

Er spricht. Er erklärt sein Scheitern in Kalifornien. Er braucht ihre Daten, ihr Wissen. Er macht sein Angebot: Sie arbeitet im Verborgenen. Er signiert. Im Gegenzug: "seine Nähe".

Helena sieht auf ihre Hände. Sie liegen flach auf dem Schreibtisch, neben den Manuskripten. Sie sagt nichts.

Lukas wartet. Die Uhr an der Wand tickt.

Helena fragt: "Und die Varianzberechnung für Cluster 7 – hast du die gemacht?"

Lukas zögert. "Die können wir später—"

"Hast du sie gemacht?"

"Nein."

Helena steht auf. Sie geht zum Fenster, den Rücken zu ihm. Sie sagt: "Du kannst gehen."

Rückblende: Während Lukas spricht, erinnert sich Helena fragmentarisch – nicht in langen Passagen, sondern in Blitzen. Seine Hand, die ihre auf der Laborbank berührte. Seine Stimme: "Ohne dich wäre ich nichts."

Das Ende: Nach Lukas' Abgang bleibt Helena am Fenster stehen. Dann kehrt sie an ihren Schreibtisch zurück. Sie nimmt das oberste Manuskript. Sie beginnt zu korrigieren. Roter Stift. Präzise Striche.

Barthes: (liest sehr langsam, legt die Zigarette beiseide, notiert: "V3 = Literatur") Das ist Literatur.

Autorin: Wirklich?

Barthes: Ja. "Hast du die Varianzberechnung gemacht?" Das ist die Beleidigung in Aktion. Sie ignoriert sein Angebot vollständig. Sie kehrt zur Wissenschaft zurück. Das zeigt: Sein Angebot existiert für sie nicht als Währung.

Autorin: Und die Objekte?

Barthes: (notiert: "Objekte = Bedeutungsträger") Die Manuskripte. Die kalte Kaffeetasse. Der rote Stift am Ende. Das sind keine Dekorationen. Das sind Bedeutungsträger. Der rote Stift – das ist ihr Modus. Korrektur. Präzision. Keine Sentimentalität.

Autorin: (notiert)

Barthes: Und das Fehlen von Psychologie – das ist das Neue. Wir wissen nicht, was Helena denkt. Wir sehen nur, was sie tut. Das ist die "écriture blanche". Die weiße Schrift. Keine Erklärung, nur Registratur. (Pause) Aber es fehlt noch eine Sache. "Sie erinnert sich fragmentarisch – nicht in langen Passagen,

sondern in Blitzen." Das ist gut. Aber es ist noch zu erklärend. Die Maschine sagt uns: "So funktioniert die Erinnerung." Aber ein Exposé darf das nicht sagen. Es muss es zeigen.

Autorin: Sie meinen: Ich muss die Meta-Ebene entfernen.

Barthes: Ja. Ein poetologisches Exposé beschreibt nicht die Poetik. Es ist die Poetik.

Die finale Iteration: Poetik als Form

Autorin: Dann muss ich jetzt selbst eingreifen. Die KI kann das nicht mehr allein.

Barthes: Warum nicht?

Autorin: Weil die Dosierung zu fein ist. Wie viel Andeutung ist richtig? Wo muss ich schweigen? Das ist Instinkt.

Barthes: (notiert: "Grenze der KI = Dosierung") Das ist die Grenze der Maschine. Sie kann Regeln befolgen. Aber sie kann nicht spüren, wann die Regel gebrochen werden muss.

Die Autorin arbeitet direkt im Dokument. Sie löscht Sätze, verschiebt andere, fügt wenige hinzu. Nach zehn Minuten zeigt sie Barthes das Ergebnis.

> **Version 4: Finale Fassung**
>
> **EXPOSÉ**
>
> **Arbeitstitel:** Die Berechnung
>
> **Setting:** Ein Universitätsbüro, Nachmittag. Auf dem Schreibtisch: Manuskripte, eine Tasse kalter Kaffee, ein roter Korrekturstift.
>
> **Lukas' Rückkehr:** Nach einem Jahr Abwesenheit bittet er um ein Gespräch. Helena empfängt ihn in ihrem Büro. Er erklärt sein Scheitern – das Institut in Kalifornien war Marketing ohne Substanz. Er braucht ihre Daten, ihre Methoden. Er macht sein Angebot.
>
> Sie arbeitet im Verborgenen. Er signiert die Publikationen. Im Gegenzug bietet er "seine Nähe".
>
> **Helenas Reaktion:** Sie sieht auf ihre Hände. Sie liegen neben den Manuskripten.
>
> Stille. Die Uhr tickt.
>
> "Und die Varianzberechnung für Cluster 7?"

"Die können wir—"

"Hast du sie gemacht?"

"Nein."

Sie steht auf. Geht zum Fenster, den Rücken zu ihm.

"Du kannst gehen."

Rückblenden: Eingestreut in die Konfrontation – keine langen Passagen, nur Blitze. Seine Hand auf ihrer. Seine Stimme: "Ohne dich wäre ich nichts." Ein Labor spät nachts, nur sie beide, das Summen der Geräte.

Das Ende: Lukas geht. Helena bleibt am Fenster. Straße draußen. Ein Student mit Kopfhörern. Zwei Tauben, die streiten.

Sie kehrt zum Schreibtisch zurück. Nimmt das oberste Manuskript. Roter Stift. Sie korrigiert. Präzise Striche. Absatz für Absatz.

Länge: 18.000 Wörter

Zeitraum: Zwei Stunden (Haupthandlung) + fragmentarische Rückblenden (maximal 2.000 Wörter gesamt)

Barthes: (liest, legt das Blatt nieder, schweigt lange, notiert: "V4 = poetologisches Dokument") Das ist ein poetologisches Dokument.

Autorin: Warum?

Barthes: Weil es keine Anweisungen mehr gibt. Es gibt keine Erklärungen wie "Das Prinzip ist Härte ohne Auflösung". Aber die Härte ist da. In jedem Satz. "Du kannst gehen." Vier Wörter. Eiskalt. Und am Ende – der rote Stift. Das ist die Antwort. Nicht Vergebung. Nicht Rache. Sondern: Weiterarbeiten. Präzision. Das Leben nach dem Verrat.

Autorin: (notiert: "Poetik als Form, nicht als Erklärung")

Barthes: Und noch etwas: Die Gattung ist jetzt glaubwürdig. Das ist eine Novelle. Ich spüre die Konzentration. Keine Nebenhandlungen, keine Verzweigungen. Nur diese eine Begegnung, und sie trägt das Gewicht der ganzen Geschichte.

Die Analyse: Was haben wir gelernt?

Barthes: (zündet sich eine neue Zigarette an, lehnt sich zurück) Lassen Sie uns Bilanz ziehen. Was haben Sie mir hier gezeigt?

Autorin: (blättert in ihren Notizen) Vier Dinge. Erstens: Die KI hat keine poetologische Konsistenz. Sie springt zwischen Modi – realistisch, dann didaktisch, dann versöhnlich. Sie folgt keinem einheitlichen Gesetz.

Barthes: (notiert: "KI = statistische Mitte") Das ist die Signatur der statistischen Mitte. Die Maschine mittelt über tausend Texte. Aber Poetik ist nie die Mitte. Sie ist immer eine Entscheidung für eine Extremposition.

Autorin: Zweitens: Die Gattungsfrage ist fundamental. Roman oder Novelle – das ist nicht "eine Frage unter vielen". Das ist die erste Frage. Denn die Gattung bestimmt alle anderen Entscheidungen.

Barthes: Ja. Die Gattung ist das oberste Gesetz. In der Rhetorik nannte man das das "Aptum" – die Angemessenheit. Die Form muss dem Stoff angemessen sein. Ihre Geschichte – diese konzentrierte Konfrontation – verlangt die Novelle. Als Roman würde sie zerfließen.

Autorin: Drittens: Die KI erklärt zu viel. Sie will dem Leser helfen. Aber echte Poetik vertraut dem Leser. Sie lässt Leerstellen.

Barthes: (notiert: "Unbestimmtheitsstellen") Das ist das, was Wolfgang Iser die "Unbestimmtheitsstellen" nannte. Der Leser muss die Lücken füllen. Wenn Sie schreiben: "Helena empfindet das Angebot als obszön", dann rauben Sie dem Leser die Arbeit. Aber wenn Sie nur zeigen: "Sie fragt nach der Varianzberechnung", dann muss der Leser selbst erkennen: Das ist die Beleidigung.

Autorin: (notiert: "Iser. Unbestimmtheitsstellen.")

Barthes: Und viertens?

Autorin: Die Dosierung. Wann schweige ich? Wann deute ich an? Wann zeige ich? Das kann die KI nicht. Das ist meine Arbeit als Kuratorin.

Barthes: Das ist die Grenze der Maschine. Sie kann Regeln befolgen – "Zeige, erkläre nicht" – aber sie kann nicht das Maß finden. Das Maß ist Intuition. Und Intuition kann nicht programmiert werden.

Die theoretischen Wurzeln

Barthes: (wird ernster, notiert: "Traditionen") Was Sie mir heute gezeigt haben, ist keine Erfindung. Es steht in einer Tradition. Kennen Sie den Russischen Formalismus?

Autorin: Natürlich. Schklowskij, Jakobson. "Kunst als Verfahren."

Barthes: Genau. Die Formalisten waren die ersten, die Literatur nicht als "Ausdruck der Seele", sondern als technisches System begriffen. Sie fragten: Welche Verfahren wendet der Autor an? Verfremdung, Deautomatisierung. Ihre KI ist die ultimative Verkörperung des formalistischen Traums – ein System, das Verfahren reproduziert. Aber die Formalisten wussten auch: Das Verfahren allein ist nicht Kunst. Kunst entsteht, wenn das Verfahren neu ist, wenn es die Erwartung bricht.

Autorin: (notiert: "Formalismus: Kunst = Verfahren + Bruch") Die KI reproduziert Verfahren. Ich muss sie brechen.

Barthes: Ja. Und das bringt uns zur nächsten Tradition: dem Strukturalismus. Ich bin Strukturalist – oder war es. Der Strukturalismus sagt: Texte bestehen aus Systemen von Differenzen. Bedeutung entsteht durch Position im System. Roman vs. Novelle – das ist eine Differenz. Realismus vs. Nouveau Roman – das ist eine Differenz. Ihre Poetik ist die Kunst, diese Differenzen zu setzen.

Autorin: (notiert: "Strukturalismus = System von Differenzen")

Barthes: Aber der Strukturalismus hat eine Grenze. Er beschreibt Systeme. Aber er erklärt nicht, warum ein Autor dieses System wählt und nicht jenes. Das ist die Frage der Poetik. (Pause) Und hier kommt etwas ins Spiel: Die Oulipo-Gruppe.

Autorin: Oulipo?

Barthes: (notiert: "Oulipo") Ouvroir de Littérature Potentielle. Ein französischer Zirkel von Schriftstellern und Mathematikern, gegründet 1960. Raymond Queneau, Georges Perec. Sie entwickeln Literatur nach mathematischen Regeln – Constraints. Perec schrieb einen ganzen Roman ohne den Buchstaben "e". Queneau schrieb Gedichte nach kombinatorischen Prinzipien.

Autorin: (die Augen weiten sich) Das ist genau, was ich mit der KI mache! Ich gebe ihr Constraints – "Keine Psychologie", "Nur objektive Kamera" – und sie folgt ihnen.

Barthes: Exakt! Sie sind eine Oulipotistin der Maschine. Die Oulipo zeigten: Freiheit entsteht durch Zwang. Je strenger die Regel, desto kreativer die Lösung. Ihre Prompts – das sind Oulipo-Constraints. Und die KI ist Ihre Kombinationsmaschine.

Autorin: (notiert: "Oulipo. Constraints als poetologische Strategie.")

Barthes: Und ein letzter Strang: der Nouveau Roman. Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon. Sie verweigerten die Psychologie, die Handlung, die Katharsis. Stattdessen: objektive Beschreibung, Oberflächen, die Ablehnung von Tiefe. Das hier – Helenas Schweigen, die Objekte, die keine Erklärung – das ist Nouveau-Roman-Poetik.

Autorin: Aber ich habe das nicht bewusst gewählt. Oder doch?

Barthes: Vielleicht nicht bewusst. Aber Sie haben es gewählt, weil Sie wissen: Diese Geschichte braucht Härte. Und Härte entsteht durch Reduktion. Durch das Weglassen der Psychologie. Das ist eine poetologische Intuition – aber sie ist informiert durch die Tradition. Sie haben Robbe-Grillet nicht kopiert. Aber Sie haben ihn gelesen. Und er hat sich in Ihre Instinkte eingeschrieben.

Autorin: (nickt langsam, notiert: "Tradition schreibt sich in Instinkte ein") Das ist die Bestätigung, dass ich eine Kuratorin bin. Ich kuratiere nicht nur die KI, sondern auch die Tradition.

Die Gefahren

Barthes: (wird ernst, notiert: "Gefahren") Aber sprechen wir auch über die Gefahren. Was kann schiefgehen?

Autorin: Mehreres. Erstens: Ich kann der KI verfallen. Ich kann anfangen, für die KI zu schreiben – für ihre Wahrscheinlichkeiten, ihre Glattheit. Ich verliere dann meine Stimme.

Barthes: (notiert: "Gefahr 1: Verfallen") Das ist real. Die Maschine ist verführerisch, weil sie immer antwortet. Sie widerspricht nie. Sie ist der perfekte Jasager. Aber Literatur entsteht oft im Widerspruch. Kennen Sie Harold Bloom?

Autorin: Der amerikanische Kritiker? Ja. "The Anxiety of Influence."

Barthes: Bloom sagt: Jeder große Autor muss seinen Vorgänger "töten" – ihn falsch lesen, um Raum für sich selbst zu schaffen. Ihre KI ist der ultimative Vorgänger. Sie ist die gesamte Tradition, kondensiert. Wenn Sie ihr hörig werden, werden Sie nie einen eigenen Raum finden.

Autorin: (notiert: "Bloom. Anxiety of Influence. KI als Übervater.")

Barthes: Und die zweite Gefahr?

Autorin: Die Homogenisierung. Wenn viele Autoren mit derselben KI arbeiten, dann konvergieren ihre Texte. Alles wird glatt, vorhersehbar, ähnlich. Die Singularität verschwindet.

Barthes: (notiert: "Gefahr 2: Homogenisierung") Das ist das Grauen der Massenproduktion. In meinem Essay "Der Tod des Autors" habe ich argumentiert, dass der Autor keine privilegierte Position mehr hat. Aber ich habe nie gesagt, dass die Differenz verschwinden soll. Im Gegenteil: Differenz ist alles. Wenn Ihre KI alle Texte in dieselbe Mitte zieht, dann stirbt nicht der Autor – dann stirbt die Literatur selbst.

Autorin: Wie verhindere ich das?

Barthes: Indem Sie radikal werden. Indem Sie die KI zwingen, gegen ihre Natur zu arbeiten. Sie haben das heute getan – Sie haben die Versöhnung verweigert, die Psychologie eliminiert, die Leerstellen gelassen. Das ist ein Akt des Widerstands. Aber Sie müssen wachsam bleiben. Jeden Tag.

Das kompetente Prompting: Eine Anleitung

Barthes: Lassen Sie uns praktisch werden. Sie haben mir eine Methode gezeigt. Können Sie sie systematisieren?

Autorin: Ich denke, ja. Es gibt vier Schritte – eine Art poetologisches Protokoll.

Barthes: (notiert: "4 Schritte") Zeigen Sie mir.

Autorin: Schritt eins: Identifiziere das poetologische Problem. Das ist oft unsichtbar. Die KI liefert einen Text, der "funktioniert". Aber Sie müssen erkennen: Er ist poetologisch inkohärent. Wie? Indem Sie fragen: Nach welchem Gesetz funktioniert dieser Text? Und wenn die Antwort "nach keinem einheitlichen" ist, dann haben Sie ein Problem.

Barthes: Das setzt voraus, dass Sie die Gesetze kennen. Die Gattungsgesetze, die Stilgesetze, die Verfahren.

Autorin: Genau. Deshalb ist Belesenheit unersetzlich. Ohne Kenntnis der Tradition kann ich die KI nicht kuratieren.

Barthes: (notiert: "Schritt 1: Problem identifizieren") Gut. Schritt zwei?

Autorin: Schritt zwei: Wähle das poetologische Gesetz. Das ist die strategische Entscheidung. Roman oder Novelle? Realismus oder Nouveau Roman? Katharsis oder Verweigerung? Diese Entscheidung kann die KI nicht treffen. Nur ich.

Barthes: (notiert: "Schritt 2: Gesetz wählen") Weil die KI keine ästhetische Verantwortung hat.

Autorin: Richtig. Schritt drei: Übersetze das Gesetz in Constraints. Das ist die Oulipo-Methode. Ich sage der KI nicht: "Sei poetologisch konsistent." Sondern: "Keine Psychologie. Keine Versöhnung. Objektive Kamera. Ende in der Leerstelle." Das sind harte Regeln, die die KI befolgen kann.

Barthes: (notiert: "Schritt 3: Constraints") Und Schritt vier?

Autorin: Schritt vier: Kuratiere die Dosierung. Die KI wird die Regeln befolgen. Aber sie wird sie mechanisch befolgen. Sie wird zu viel erklären, zu explizit sein. Ich muss manuell nachbessern – einzelne Sätze löschen, Andeutungen durch Schweigen ersetzen, das Maß finden.

Barthes: (notiert: "Schritt 4: Dosierung") Das ist ein klares Protokoll. Und es ist übertragbar – nicht nur auf Poetik, sondern auf alle sieben Kompetenzen Ihrer Systematik. (Pause) Lassen Sie mich Ihnen noch drei praktische Werkzeuge geben.

Autorin: Bitte.

Barthes: (notiert: "3 Tests") Erstens: Der Gattungs-Test. Fragen Sie sich: Braucht diese Geschichte Zeit oder Konzentration? Wenn Konzentration – Novelle. Wenn Zeit – Roman. Zweitens: Der Konsistenz-Check. Fragen Sie sich: Folgt der Text einem einzigen poetologischen Gesetz? Oder springt er zwischen Modi? Wenn er springt – Problem. Drittens: Die Katharsis-Frage. Fragen Sie sich: Will ich Erlösung oder Verweigerung? Das ist die fundamentalste ästhetische Entscheidung.

Autorin: (notiert alle drei) Das ist sehr hilfreich.

Barthes: Die Poetik ist die schwierigste Kompetenz. Weil sie die Metakompetenz ist. Alle anderen Kompetenzen – Stilistik, Dramaturgie – operieren innerhalb eines gesetzten Rahmens. Die Poetik setzt den Rahmen selbst.

Möglichkeit und Notwendigkeit

Die Sonne steht tief. Auf dem Schreibtisch liegen zerknittelte Notizblätter, leere Kaffeetassen, Zigarettenstummel.

Barthes: (streckt sich) Das war ein langer Nachmittag. Aber ein guter.

Autorin: Für mich auch. Sie haben mir mehr gegeben, als ich zu hoffen wagte.

Barthes: Was nehmen Sie mit?

Autorin: (blättert in ihren Notizen) Sechs Dinge. Erstens: Poetik ist nicht eine Kompetenz unter anderen. Sie ist die legislative Kompetenz – sie setzt die Gesetze, nach denen alle anderen operieren.

Barthes: (notiert: "Legislative Kompetenz") Gut.

Autorin: Zweitens: Die KI hat keine poetologische Konsistenz. Sie ist die statistische Mitte. Aber Poetik ist immer eine Extremposition – eine Entscheidung für ein Gesetz gegen alle anderen möglichen.

Barthes: Die Mitte ist der Tod der Kunst.

Autorin: Drittens: Die Gattungsfrage ist fundamental. Sie ist die erste poetologische Entscheidung, denn sie bestimmt alle anderen.

Barthes: Das Aptum. Die Angemessenheit.

Autorin: Viertens: Echte Poetik ist implizit. Sie wirkt im Text, aber sie benennt sich nicht selbst. Die KI erklärt zu viel – ich muss das Schweigen zurückbringen.

Barthes: Die Unbestimmtheitsstellen. Iser.

Poetik

Autorin: Fünftens: Poetik als Tradition. Der Russische Formalismus, der Strukturalismus, Oulipo, der Nouveau Roman – all das sind Werkzeuge, die ich nutzen kann. Ich bin keine einsame Erfinderin. Ich stehe in einer langen Reihe.

Barthes: Und das sechste?

Autorin: Das sechste ist... persönlich. Ich wusste, dass ich Kuratorin bin, nicht Schöpferin. Aber heute habe ich verstanden, was das poetologisch bedeutet. Ich kuratiere nicht nur einzelne Sätze oder Szenen. Ich kuratiere die Gesetze selbst. Ich wähle zwischen möglichen Weltordnungen – Roman oder Novelle, Katharsis oder Verweigerung, Erklärung oder Schweigen. Die KI liefert mir alle Möglichkeiten. Aber nur ich kann entscheiden: Nach welchem Gesetz soll diese Welt funktionieren? Das ist eine tiefere Verantwortung, als ich dachte.

Barthes: (nickt langsam) Das ist eine wichtige Vertiefung. Sie kuratieren nicht im Text. Sie kuratieren den Rahmen, in dem der Text überhaupt erst möglich wird. Das ist in der Tat legislativ. Sie sind nicht nur Richterin über Sätze. Sie sind Gesetzgeberin der Form.

Autorin: (steht auf) Ich muss gehen.

Barthes: (steht ebenfalls auf, reicht ihr die Hand) Kommen Sie wieder. Wenn Sie weitere Fragen haben. Oder wenn Sie mir zeigen wollen, wie Ihre Systematik sich entwickelt.

Autorin: Das werde ich. Danke, Roland.

Barthes: (hält ihre Hand einen Moment länger) Und eines noch: Haben Sie keine Angst vor der Maschine. Sie ist mächtig. Aber Sie sind mächtiger. Weil Sie wissen, was die Maschine nie wissen wird: Warum Sie schreiben. Die Maschine kennt nur das "Wie". Das "Warum" – das ist Ihre Domäne. Und solange das so ist, ist die Literatur sicher.

Autorin: Das werde ich nicht vergessen.

Sie verlässt das Büro. Barthes bleibt am Fenster stehen, blickt auf die Rue des Écoles. Er nimmt sein Notizbuch, schlägt es auf, schreibt:

"Die Maschine ist der perfekte Text – ein Gewebe ohne Autor, ohne Ursprung, ohne Tiefe. Aber gerade deshalb braucht sie einen, der das Gewebe schneidet, der die Fäden neu ordnet, der das Muster bricht. Die Kuratorin ist nicht der Autor. Aber sie ist die Notwendigkeit, die aus der Möglichkeit Literatur macht. Sie ist die Gesetzgeberin der Form."

Er legt den Stift nieder.

Gegen die Glättung: Iteration als Entdeckung

Ein Gespräch mit Ursula K. Le Guin

Portland, Oregon, Herbst 2016. Huber's Café an der Ecke Southwest Broadway und Alder Street ist genau so, wie Ursula es am Telefon beschrieben hat: eine Zeitmaschine. Die roten Ledernischen gibt es seit den 1920er Jahren, die geprägte Blechdecke, das dunkle Holz. Vor uns stehen zwei Spanish Coffees – der Signature-Drink des Hauses, den die Barkeeper mit theatralischer Präzision flambiert haben. Ursula ist 86, aber sie mustert mich so, als hätte sie bereits drei Widersprüche in meinem Brief gefunden.

"Also", sagt sie und lehnt sich zurück, das Glas in beiden Händen. "Sie kommen aus dem Jahr 2026 und wollen über Iteration reden. Mit mir. Einer Frau, die seit sechzig Jahren an denselben Sätzen herumfeilt, bis sie klingen." Sie grinst. "Ich bin geschmeichelt. Aber auch misstrauisch. Was ist in der Zukunft passiert, dass Sie ausgerechnet über das reden wollen?"

"KI", sage ich. "Künstliche Intelligenz."

"Die kenne ich. Science Fiction, seit den Fünfzigern."

"Nicht mehr. Sie ist real geworden. Und sie kann schreiben."

Ursula setzt ihr Glas ab: "Definieren Sie 'schreiben'."

"Romane. Gedichte. Essays. In jedem Stil. Auf Befehl. In Sekunden."

Sie schweigt lange, dann lacht sie – tief, kehlig. "Natürlich kann sie das. Warum sollte sie es nicht können? Schreiben ist nur Muster erkennen und reproduzieren. Aber –" sie hebt den Zeigefinger "– kann sie auch iterieren?"

"Das ist genau die Frage."

Cooking

"Erzählen Sie mir erst mal, wie diese Zukunfts-KI funktioniert", sagt Ursula. "Ich will keine technischen Details. Ich will wissen: Was tut sie, wenn jemand ihr sagt 'schreib mir eine Geschichte'?"

Ich erkläre ihr das Prinzip der Large Language Models. Trainingsdaten aus Millionen von Büchern. Wahrscheinlichkeitsrechnung. Das nächstwahrscheinliche Wort.

Sie hört zu, nickt gelegentlich. "Also ist sie wie ein unendlich belesener Papagei. Der alles gelesen hat, aber nichts versteht."

"Das ist eine mögliche Sichtweise."

"Und diese Papageien-KI – kann sie einen ersten Entwurf schreiben? Das, was ich 'cooking' nenne?"

"Ja. Sehr gut sogar."

Sie schüttelt den Kopf: "Nein. Sie kann etwas produzieren, das aussieht wie ein erster Entwurf. Aber sie kann nicht kochen. Wissen Sie, warum?"

Ich warte.

"Weil Cooking bedeutet: Du wirfst alle Zutaten in den Topf, ohne zu wissen, ob es eine Suppe oder ein Eintopf wird." Sie macht eine ausladende Geste. "Du lässt es brodeln. Du folgst Impulsen. Du schreibst einen Satz, der dich selbst überrascht, und plötzlich ist der ganze Plan über den Haufen geworfen." Sie trinkt einen Schluck. "Kann Ihre KI sich selbst überraschen?"

"Nein. Sie folgt Wahrscheinlichkeiten."

"Genau. Und deshalb kann sie nicht kochen. Sie kann nur nachkochen." Sie lächelt. "Das ist kein Vorwurf. Nachkochen ist nützlich. Aber es ist nicht dasselbe."

"Aber was ist, wenn ich die Überraschung bin?", frage ich. "Wenn ich der KI einen wilden, chaotischen Prompt gebe und sie dann etwas produziert, das mich überrascht?"

Ursula richtet sich auf: "Oh. Das ist interessant. Dann wäre die KI so etwas wie... ein Würfel, der unerwartete Kombinationen ausspuckt?"

"Genau so nutze ich sie manchmal."

"Dann ist die Frage: Wer iteriert? Sie oder die Maschine?"

"Ich iteriere am Prompt. Die Maschine iteriert am Text."

Sie lacht: "Das ist eine schöne Spaltung. Sie sind der Koch, die Maschine ist der Sous-Chef. Aber wer schmeckt ab?"

"Ich."

"Dann sind Sie noch der Autor." Sie trinkt aus. "Noch. Vorerst."

Distancing

"Es gibt etwas, das mich grundsätzlich beschäftigt", sage ich. "Eine Frage, auf die ich keine gute Antwort habe." Ich zögere. "Woher kommen Ideen?"

Ursula lächelt: "Ah. Die älteste Frage überhaupt. Was haben Sie bisher für Antworten?"

"Die Romantiker sagen: Inspiration. Genius. Der Funke von außen. Aber ich glaube nicht daran. Ich halte das Genie-Konzept für... für Mystifizierung. Für eine Art literarisches false consciousness."

Sie nickt anerkennend. "Gut. Das sehe ich auch so. Aber –" sie beugt sich vor "– wenn Sie nicht an Inspiration glauben, woran glauben Sie dann?"

"Das ist es ja", sage ich frustriert. "Ich weiß es nicht. Ich habe keine bessere Antwort als die Romantiker. Und das ärgert mich."

Ursula lacht. "Dann lassen Sie mich Ihnen eine Antwort geben, die mir geholfen hat. Ideen kommen nicht von außen. Sie kommen aus der Arbeit. Aus dem doing." Sie trinkt. "Wenn ich sitze und denke 'Ich will eine Geschichte über X schreiben', passiert nichts. Aber wenn ich anfange zu schreiben – irgendetwas zu schreiben –, dann kommt die Idee. Nicht vorher. Währenddessen."

"Aber das ist doch circular", sage ich. "Sie schreiben, um die Idee zu finden. Aber Sie brauchen die Idee, um zu schreiben."

"Nein." Ihre Stimme wird bestimmter. "Sie brauchen keinen Funken. Sie brauchen Reibung. Sie brauchen Material, an dem Sie reiben können." Sie hält inne. "Erzählen Sie mir: Wie benutzen Sie die KI, um Ideen zu finden?"

Ich zögere. "Ich nutze sie als... als Entfremdungs-Mechanismus. Wenn ich etwas habe, das mich beschäftigt – ein Konflikt, eine Beobachtung, eine Wut –, aber ich komme nicht ran. Zu nah. Zu persönlich." Ich mache eine Pause. "Dann gebe ich es der KI und sage: Verschiebe das. In ein anderes Setting. In eine andere Zeit. Ins Mittelalter. Ins 18. Jahrhundert. Auf einen anderen Planeten. Und dann schaue ich: Was bleibt übrig, wenn ich das Biografische wegschäle?"

Ursula setzt sich auf: "Das ist nicht Inspiration. Das ist distancing. Und das ist genau, was ich meine." Sie trinkt. "Wissen Sie, warum ich *The Left Hand of Darkness* geschrieben habe?"

"Erzählen Sie."

"Es war 1967. Die Geschlechterpolitik in Amerika war erstickend." Sie wird lebhafter. "Frauen, die arbeiten wollten, wurden als 'unnatürlich' bezeichnet. Männer, die Gefühle zeigten, als 'schwach'. Ich war wütend. Aber ich konnte nicht direkt darüber schreiben. Zu nah. Zu geladen."

Sie hält inne, nimmt einen Schluck. "Also habe ich ein Setting erfunden, wo es keine festen Geschlechter gibt. Wo jeder Mensch einmal im Monat fruchtbar wird und dann erst ein Geschlecht annimmt." Sie sieht mich an. "Das war mein distancing. Und plötzlich konnte ich klar sehen. Nicht weil die Wut weg war. Sondern weil sie eine Form hatte."

"Aber wie entscheiden Sie, wie weit Sie gehen?", frage ich. "Mittelalter? Weltraum? Fantasie?"

"Das hängt davon ab, was Sie entdecken wollen." Sie lehnt sich zurück. "Wenn Sie die Struktur eines Konflikts sehen wollen – die reine Mechanik –, gehen Sie weit weg. Science Fiction. Fantasy." Pause. "Wenn Sie die Emotion behalten wollen, bleiben Sie näher. Historische Fiktion. Andere Stadt, andere Zeit, aber immer noch Erde." Sie sieht mich an. "Ihre KI – kann sie die richtige Distanz wählen?"

"Nein. Sie wählt willkürlich. Ich muss ihr sagen: 'Nicht zu weit. Nicht zu nah.'"

"Dann ist das Ihre Arbeit als Autorin. Die KI ist der Mechanismus. Aber Sie sind der Kompass." Sie trinkt. "Sie entscheiden: Welche Distanz brauche ich, um zu sehen? Und manchmal brauchen Sie keine Distanz. Manchmal müssen Sie nah bleiben. Das ist auch eine Entscheidung."

"Und manchmal", sage ich, "bitte ich die KI, denselben Konflikt aus der Perspektive der anderen Person zu erzählen. Nicht aus meiner Sicht, sondern aus ihrer."

Ursula pfeift leise: "Das ist brutal. Aber notwendig. Wissen Sie, was passiert, wenn Sie das tun?"

"Ich sehe Dinge, die ich nicht sehen wollte."

"Genau. Und das ist der Unterschied zwischen Rache und Literatur." Ihre Stimme wird weicher. "Rache will Recht haben. Literatur will verstehen. Wenn Sie eine Figur hassen, wird der Leser es merken. Der Text wird hohl." Sie hält inne. "Aber wenn Sie die Figur verstehen – auch wenn Sie sie immer noch nicht mögen –, dann wird sie real. Ihre KI kann Ihnen helfen, diese Perspektive zu finden. Aber sie kann nicht entscheiden, ob Sie bereit sind, sie anzunehmen."

"Also: Woher kommen Ideen?" Ursula lächelt. "Sie kommen aus der Reibung zwischen dem, was Sie fühlen, und dem, was Sie nicht direkt sagen können. Die KI ist das Werkzeug, das Ihnen hilft, die richtige Distanz zu finden. Aber das ist nicht Inspiration. Das ist Arbeit."

"Das ist... das ist die beste Antwort auf diese Frage, die ich je gehört habe."

Iteration als Entdeckung – Nicht als Korrektur

Der Kellner bringt eine zweite Runde Spanish Coffee. Draußen wird es dunkel.

"Lassen Sie uns über Revision reden", sagt Ursula. "Über das, was die meisten Leute 'Überarbeitung' nennen, als wäre es eine lästige Pflicht. Als müsste man den Text reparieren." Sie verzieht das Gesicht. "Das hasse ich. Revision ist nicht Reparatur. Es ist Entdeckung."

"Das müssen Sie mir erklären."

"Wenn ich einen ersten Entwurf geschrieben habe, weiß ich noch nicht, was die Geschichte ist. Ich weiß, was passiert. Aber ich weiß nicht, worum es geht." Sie trinkt. "Das finde ich erst in der Iteration. Paul Valéry hat gesagt: 'Ein Gedicht ist niemals fertig, nur aufgegeben.' Ich mag Valéry, aber ich denke, er liegt falsch."

"Inwiefern?"

"Ein Gedicht ist sehr wohl fertig. Es ist fertig, wenn du verstanden hast, was es sagen will." Pause. "Nicht wenn es perfekt ist. Sondern wenn es wahr ist."

"Aber wie finde ich diese Wahrheit, wenn ich mit KI arbeite? Die KI weiß nicht, was wahr ist. Sie weiß nur, was wahrscheinlich ist."

"Dann müssen Sie wissen, was wahr ist. Und die KI als Spiegel benutzen." Sie denkt nach. "Kennen Sie das Märchen vom Spiegel, der immer die Wahrheit sagt?"

"Schneewittchen."

"Genau. Aber der Spiegel im Märchen wertet. Er sagt: 'Du bist die Schönste.' Ihre KI wertet nicht." Sie beugt sich vor. "Sie spiegelt nur zurück, was statistisch am häufigsten vorkommt. Das ist gefährlich."

"Warum?"

"Weil 'häufig' nicht 'gut' bedeutet. Die meisten Sätze, die je geschrieben wurden, sind mittelmäßig." Sie sieht mich direkt an. "Wenn Ihre KI auf Mittelmäßigkeit trainiert ist, wird sie Ihnen Mittelmäßigkeit zurückgeben. Oder?"

"Das ist das Problem", sage ich und atme aus. "Ja."

"Und? Wie gehen Sie damit um?"

"Ich iteriere gegen die KI. Ich nehme, was sie mir gibt, und dann –" ich suche nach Worten "– dann mache ich es schlechter. Im Sinne von: rauer, kantiger, seltsamer."

Ursula lacht so laut, dass sich ein Paar am Nebentisch umdreht. "Sie machen es absichtlich schlechter! Das ist wunderbar." Sie schlägt auf den Tisch. "Das ist wie ein Töpfer, der eine perfekt glatte Vase nimmt und sie absichtlich eindrückt, damit sie interessant wird."

"Genau so fühlt es sich an."

"Ich muss mir das merken…" Sie lächelt. "'Gegen die Glättung iterieren.' Das ist wichtig."

Ein Satz wird geboren

"Zeigen Sie mir ein Beispiel", sagt Ursula. "Konkret. Geben Sie mir einen Satz, den die KI produziert hat, und zeigen Sie mir, wie Sie ihn iteriert haben."

Ich blättere in meinem Notizbuch. "Hier. Eine Szene, die ich geschrieben habe. Eine Frau kommt nach Jahren in ihr Elternhaus zurück. Die KI hat mir das geliefert: 'Als sie das Haus betrat, überkamen sie die Erinnerungen. Alles war noch genauso wie früher. Sie spürte, wie die Vergangenheit sie einholte.'"

Ursula verzieht das Gesicht: "Das ist... das ist nicht falsch. Aber es ist leer. 'Die Erinnerungen überkamen sie.' Das ist eine Behauptung. Keine Erfahrung. Zeigen Sie mir Ihre erste Iteration."

"Ich habe die Abstraktionen entfernt. Zweite Version: 'Als sie das Haus betrat, roch sie Bohnerwachs und Staub. Die Treppe knarrte. Im Flur hing noch das Foto von 1987.'"

Ursula nickt: "Besser. Sie zeigen jetzt statt zu erzählen. Bohnerwachs, Staub, die knarrende Treppe – das sind Details." Pause. "Aber es ist noch neutral. Noch keine Wahrheit. Was haben Sie gemacht?"

"Ich habe mir überlegt: Was hat sie als Kind in diesem Haus gefühlt? Angst. Also dritte Version: 'Als sie das Haus betrat, roch sie Bohnerwachs. Die Treppe knarrte – der dritte Schritt von oben, wie immer. Im Flur hing das Foto von 1987, und sie ging daran vorbei, ohne hinzusehen.'"

Ursula lehnt sich zurück: "Jetzt haben wir es. 'Der dritte Schritt von oben, wie immer.' Das ist Körpergedächtnis." Sie zeigt auf mein Notizbuch. "Sie hat als Kind gezählt, welcher Schritt knarrt. Und: 'Sie ging daran vorbei, ohne hinzusehen.' Das ist Vermeidung. Das ist Angst." Sie hält inne. "Wie viele Iterationen?"

"Drei."

"Und die KI?"

"Hat mir nur Version eins gegeben. Den Rest habe ich gemacht."

"Das ist der Punkt." Sie trinkt. "Die KI kann Ihnen Rohstoff geben. Aber die Iteration – das Herausschlagen der Wahrheit – das können nur Sie."

Die Passage-Methode

Ursula bestellt Wasser. "Wie arbeiten Sie konkret? Schritt für Schritt."

"Ich arbeite in Passagen. 150 Wörter. Von vorn nach hinten. Mehrere Durchgänge." Ich erkläre: "Im ersten Durchgang überarbeite ich jede Passage viermal, bevor ich zur nächsten gehe. Im zweiten Durchgang gehe ich nochmal durch den ganzen Text."

Sie nickt langsam: "Ich mache etwas Ähnliches. Nur mit 200 bis 300 Wörtern. Und ich lese laut."

"Laut?"

"Immer." Sie wird eindringlich. "Wenn es nicht klingt, ist es nicht fertig." Sie sieht mich ernst an. "Kann Ihre KI vorlesen?"

"Sie kann eine synthetische Stimme erzeugen."

"Nein, ich meine: Kann sie hören, ob ein Satz klingt oder nicht?"

"Nein."

"Dann fehlt ihr ein ganzer Sinn. Sprache ist Klang, bevor sie Bedeutung ist." Sie trinkt. "Babys lernen erst den Rhythmus, dann die Wörter. Ihre KI hat das übersprungen. Das ist eine Schwäche."

Pause.

"Aber Ihre Passage-Methode ist klug. Wissen Sie warum?"

"Weil man sich nicht verirrt?"

"Auch. Aber vor allem: Weil Sie dem Text Zeit geben zu wachsen." Sie lehnt sich vor. "Wenn Sie die erste Passage viermal überarbeiten, bevor Sie zur zweiten gehen, ist die erste schon stabil. Sie hat Wurzeln geschlagen." Pause. "Wenn Sie dann später, im zweiten Durchgang, nochmal drüber gehen, merken Sie: Die Wurzeln halten. Oder sie halten nicht. Und dann wissen Sie, dass etwas Grundlegendes falsch ist."

"Das Problem mit KI ist, dass sie keine Wurzeln schlägt. Jede neue Iteration ist bodenlos. Sie hängt in der Luft."

"Dann ist meine Aufgabe, die Wurzeln zu setzen."

"Genau." Sie nickt. "Die KI produziert, Sie pflanzen. Sie entscheiden, was bleibt."

"Aber woher weiß ich, was bleiben soll?"

Sie lächelt. "Das ist die Frage, die jeder Autor sich stellen muss. Mit oder ohne KI. Es gibt keine Regel. Es gibt nur: Stimmt das? Klingt das? Ist das wahr?"

Die Schichten der Iteration

"In meinem Buch *Steering the Craft* habe ich Checklisten", sagt Ursula. "Für verschiedene Durchgänge. Wollen Sie sie hören?"

"Unbedingt."

"Erster Durchgang: Nur Struktur. Ist die Geschichte kohärent? Macht sie Sinn?" Sie zählt an den Fingern ab. "Zweiter Durchgang: Stimme und Ton. Klingt das wie ich? Dritter Durchgang: Rhythmus und Syntax. Vierter Durchgang: Die Details. Adjektive, Adverbien, Wiederholungen."

Ich nicke.

"Das ist extrem klar."

"Muss es sein. Sonst verliert man sich." Ihre Stimme wird schärfer. "Man kann nicht gleichzeitig an der Struktur und an den Adjektiven arbeiten. Das Gehirn kommt durcheinander."

"Und KI?"

"Kann Ihre KI das? Kann sie sagen: 'In diesem Durchgang konzentriere ich mich nur auf Rhythmus'?"

"Wenn ich es ihr sage, ja."

"Dann ist die Frage: Wissen Sie, was in welchem Durchgang wichtig ist?" Pause. "Das ist Meta-Kompetenz. Sie müssen der Regisseur sein."

Sie trinkt Wasser. "Lassen Sie mich Ihnen vier Tests geben. Praktische Werkzeuge."

Sie zählt ab: "Erstens: Der Klang-Test. Lesen Sie laut vor. Wenn Sie stolpern, ist der Satz zu kompliziert. Wenn er langweilig klingt, fehlt Rhythmus."

Ich nicke.

"Zweitens: Der Wurzel-Test. Können Sie diese Passage streichen, ohne dass die Geschichte zusammenbricht? Wenn ja, brauchen Sie sie nicht."

Pause.

"Drittens: Der Glättungs-Test. Wo ist der Text zu geschmeidig? Wo fehlt Widerstand?" Sie wird eindringlich. "Markieren Sie diese Stellen und machen Sie sie absichtlich rauer."

"Und viertens: Der Wahrheits-Test. Glauben Sie, was Sie geschrieben haben? Wenn nein, ist es noch nicht fertig."

Sie lehnt sich zurück. "Aber –" sie wird ernst "– was ist mit der Gefahr, dass man zu viele Durchgänge macht? Dass man den Text tot-poliert?"

"Man poliert, bis nichts bleibt."

"Ja. Das ist real. Ich habe Geschichten, die ich ruiniert habe, weil ich nicht aufhören konnte." Ihre Stimme wird weicher. "Die Kunst ist zu wissen: Jetzt ist es genug."

"Wie wissen Sie das?"

Ihr Blick wird warm. "Ich weiß es nicht immer. Aber mein Mann weiß es meistens. Charles ist mein First Reader. Seit über sechzig Jahren." Sie lächelt. "Er liest jeden Entwurf, bevor irgendjemand anders ihn sieht. Und wenn er sagt 'das ist fertig', dann vertraue ich ihm."

"Auch wenn Sie selbst noch unsicher sind?"

"Gerade dann. Er kennt mich besser als ich mich selbst." Pause. "Er weiß, wann ich nur noch aus Angst weitermache. Wann die Iteration produktiv ist und wann sie neurotisch wird."

"Das ist eine Form der sozialen Iteration."

"Genau. Und die wichtigste." Sie wird ernst. "Iteration in der Isolation ist gefährlich. Man dreht sich im Kreis. Man braucht jemanden, der von außen sieht."

"Kann KI ein First Reader sein?"

Sie denkt lange nach: "Nein. Weil ein First Reader dich kennt. Er kennt deine Schwächen. Er weiß, wo du dir selbst im Weg stehst." Pause. "Die KI kennt nur Statistik." Sie lächelt. "Aber vielleicht kann sie ein Second Reader sein. Ein neutraler Blick. Ohne Vorurteile."

Die theoretischen Wurzeln

Ursula wird ernster: "Was Sie mir hier zeigen, ist keine Erfindung. Es steht in einer Tradition. Kennen Sie Donald Murray?"

"Den Namen habe ich gehört."

"Murray war Journalist und Schreibforscher. In den Siebzigern hat er argumentiert, dass Schreiben nicht linear ist – nicht Planen, dann Schreiben, dann Überarbeiten. Sondern zirkulär." Sie macht eine kreisende Geste. "Man schreibt, um zu entdecken, was man sagen will. Und dann überarbeitet man, um zu verstehen, was man entdeckt hat. Das ist das, was Sie machen."

Pause. Sie trinkt.

"Und kennen Sie Peter Elbow?"

"Nein."

"Elbow hat in den Achtzigern das Konzept des Freewriting entwickelt. Schreiben ohne Zensur, ohne Überarbeitung, einfach den Fluss laufen lassen." Sie lehnt sich vor. "Das klingt wie das Gegenteil von Iteration. Aber es ist der erste Schritt. Man braucht das rohe Material, bevor man es formen kann." Pause. "Ihre KI macht das Freewriting. Sie machen die Formung."

Ich nicke.

"Und die wichtigste: Nancy Sommers." Ihre Stimme wird eindringlich. "Sie hat in den Achtzigern die Unterscheidung gemacht zwischen 'revision' und 'editing'. Editing ist Korrektur – Rechtschreibung, Grammatik, Stil. Revision ist Neusehen – re-vision." Pause. "Die Frage: Was ist diese Geschichte wirklich? Das kann man nicht delegieren. Das muss der Autor machen."

Sie trinkt.

"Diese Theoretiker haben alle dasselbe gesagt: Schreiben ist Entdeckung. Nicht Planung. Und Iteration ist der Weg, auf dem man entdeckt." Sie sieht mich an. "Ihre KI verändert die Werkzeuge. Aber sie verändert nicht die fundamentale Wahrheit: Schreiben ist Denken. Und Iteration ist das Denken sichtbar machen."

Die Gefahren

Ursula wird ernst: "Lassen Sie uns über die Gefahren sprechen. Was kann schiefgehen?"

"Mehreres. Erstens: Die KI ist so glatt, dass ich aufhöre, gegen sie zu arbeiten. Ich akzeptiere ihre Glätte. Und dann verliere ich meine Stimme."

"Das ist die größte Gefahr." Sie beugt sich vor. "Die Maschine ist verführerisch. Sie macht keine Fehler. Sie widerspricht nie." Pause. "Aber Fehler sind produktiv. Widerspruch ist produktiv. Wenn Sie nur noch glatte Texte produzieren, sind Sie nicht mehr Autorin." Ihre Stimme wird scharf. "Sie sind Kuratorin von Mittelmäßigkeit."

"Die zweite Gefahr?"

"Ich iteriere zu viel. Ich kann nicht aufhören. Ich poliere den Text zu Tode."

"Ja. Das passiert ohne KI auch. Aber mit KI wird es schlimmer." Sie trinkt. "Weil Sie immer eine neue Version generieren können. Immer eine neue Möglichkeit. Sie müssen lernen zu sagen: Genug. Das ist fertig."

"Wie?"

"Indem Sie eine Deadline setzen. Indem Sie einen First Reader haben, der sagt: Stop." Pause. "Indem Sie akzeptieren, dass Literatur nicht Perfektion ist. Sondern Wahrheit."

"Die dritte Gefahr?"

"Die KI homogenisiert. Alle Texte klingen gleich."

"Das ist die strukturelle Gefahr." Ursula nickt. "Wenn Millionen von Autoren mit derselben KI arbeiten, ziehen alle zur statistischen Mitte. Die Singularität verschwindet." Sie hält inne. "Aber das ist auch eine Chance."

"Wie?"

"Weil die Autoren, die bewusst gegen die Mitte arbeiten, die gegen die Glätte iterieren, die absichtlich seltsamere, kantigere, widerspenstigere Texte machen –" sie lächelt "– die werden auffallen. Sie werden die Singulären sein. Vielleicht braucht es die KI, damit wir wieder schätzen, was Eigenwilligkeit ist."

Zukunftsfragen

Ursula sieht mich direkt an: "Jetzt sind Sie dran. Sie kommen aus dem Jahre 2026. Erzählen Sie mir: Was wird in den nächsten zehn Jahren passieren? Gibt es neue Theorien über Iteration? Neue Forschung?"

"Es gibt die Digital Humanities. Keystroke-Logging-Software, die jeden Buchstaben aufzeichnet, den ein Autor tippt. Studien über Schreibprozesse in Echtzeit."

"Das ist wie eine Röntgenaufnahme des Denkens." Sie macht eine Pause. "Faszinierend. Und gruselig."

"Und es gibt Forschung darüber, wie KI-generierte Texte anders iteriert werden als menschliche."

"Und? Was ist der Unterschied?"

"KI-Texte werden weniger oft iteriert. Weil sie auf Anhieb 'gut genug' aussehen."

Ursula nickt langsam: "Das ist das Problem mit Glätte. Sie sieht aus wie Qualität. Aber sie ist nur Abwesenheit von Widerstand."

Pause.

"Noch eine Frage. In Ihrer Zukunft – schreiben Maschinen jetzt die meisten Texte?"

"Nein. Noch nicht. Aber viele Leute nutzen sie als Werkzeug."

"Und die Literatur? Hat sie sich verändert?"

Ich zögere. "Es gibt Angst. Dass alles gleich klingt. Dass die Maschinen uns alle in die Mitte ziehen."

"Und? Ist das passiert?"

"Ich weiß es nicht. Es ist zu früh."

Ursula ist still. Dann: "Wissen Sie, was ich denke? Jede neue Technologie hat Angst ausgelöst. Die Schreibmaschine. Der Computer. Das Internet." Sie trinkt. "Und immer haben die Autoren, die Angst hatten, aufgehört zu schreiben. Und die Autoren, die neugierig waren, haben etwas Neues gemacht." Sie lächelt. "Sie sind hier, im Jahr 2016, und sprechen mit mir über die Zukunft. Das sagt mir: Sie gehören zu den Neugierigen."

"Oder zu den Verrückten."

Sie lacht. "Das ist oft dasselbe."

Was bleibt

"Lassen Sie mich zusammenfassen, was Sie heute von mir mitnehmen", sagt Ursula. "Sind Sie bereit?"

"Ja."

"Erstens: Ideen kommen nicht von außen. Sie kommen aus der Arbeit. Aus dem doing." Sie zählt an den Fingern ab. "Die KI ist ein Werkzeug für distancing – sie hilft Ihnen, die richtige Distanz zu finden zwischen dem, was Sie fühlen, und dem, was Sie erzählen können. Aber die Entscheidung, wie weit Sie gehen, ist Ihre."

Ich nicke.

"Zweitens: Iteration ist nicht Korrektur. Es ist Entdeckung." Ihre Stimme wird warm. "Sie schreiben, um herauszufinden, was die Geschichte sagen will. Nicht was Sie sagen wollen. Was sie sagen will. Die KI kann Ihnen Rohstoff geben. Aber die Wahrheit finden – das können nur Sie."

Pause.

"Drittens: Iterieren Sie gegen die Glätte." Sie wird eindringlich. "Die KI gibt Ihnen das Wahrscheinliche. Aber Literatur entsteht im Unwahrscheinlichen. Machen Sie den Text absichtlich rauer. Kantiger. Seltsamer. Das ist keine Zerstörung. Das ist Formung."

Sie trinkt.

"Viertens: Nutzen Sie die Passage-Methode. Kleine Einheiten. Mehrere Durchgänge." Pause. "Geben Sie dem Text Zeit, Wurzeln zu schlagen. Und lesen Sie laut. Immer."

"Fünftens: Iteration braucht soziale Kontrolle. Einen First Reader, der Sie kennt. Der Sie stoppt, wenn Sie zu weit gehen." Sie wird ernst. "Der sagt: Jetzt ist es fertig. Die KI kann das nicht. Sie hat keine Meinung. Sie hat nur Statistik."

Pause.

"Und sechstens –" ihre Stimme wird leiser "– vergessen Sie nie: Glätte ist nicht Qualität. Glätte ist Abwesenheit von Widerstand. Literatur lebt vom Widerstand. Von der Reibung. Von dem, was nicht glatt ist."

Sie lächelt. "Das ist, was Sie mitnehmen. Und jetzt gehen Sie nach Hause und schreiben Sie. Mit oder ohne KI. Aber schreiben Sie."

"Danke", sage ich. "Das hat mir sehr geholfen."

"Mir auch. Nicht jeden Tag bekommt man Besuch aus der Zukunft."

Wir gehen zur Tür. Dann schaut sie mich noch einmal an.

"Eins noch. Wenn Sie nach Hause gehen und Ihren Text schreiben – mit oder ohne KI –, denken Sie daran:" Pause. "Iteration ist nicht das Ziel. Iteration ist der Weg. Das Ziel ist Wahrheit. Oder zumindest: eine Wahrheit."

"Das werde ich nicht vergessen."

"Gut. Und wenn Ihre KI Ihnen etwas zu Glattes gibt –"

"Mache ich es absichtlich schlechter."

Sie lacht. "Genau. Ruinieren Sie es. Machen Sie es menschlich."

Ich zahle, wir verabschieden uns. Ich gehe durch den Regen zurück zu meinem Hotel, mit einem Kopf voller Ideen. Sie geht zurück in die Bar.

Irgendwo hinter mir, in dieser seltsamen Zeitblase, sitzt Ursula K. Le Guin vielleicht noch eine Weile in Huber's, macht sich Notizen über die Zukunft, über KI, über Papageien, die schreiben können, aber nicht wissen, was sie sagen.

Und morgen, wenn ich aufwache, bin ich wieder in 2026.

Aber ihre Worte bleiben.

Gegen die Simulation: Über KI und die Erotik der Kunst

Ein Gespräch mit Susan Sontag

New York City, Frühling 2004. Der Peculier Pub an der Bleecker Street ist dämmrig und behaglich. Dunkles Holz, geprägte Blechdecke, eine Jukebox, die Coltrane spielt. Susan Sontag sitzt in einer Ecknische, ein Glas Rotwein vor sich, und liest. Als ich mich nähere, blickt sie auf, markiert ihre Seite mit einer Serviette und lächelt.

"Die Zeitreisende", sagt sie und streckt die Hand aus. "Susan Sontag."

Ich rutsche in die Nische ihr gegenüber. "Danke, dass Sie sich Zeit nehmen."

"Wie könnte ich ablehnen? Ihr Brief war faszinierend." Sie schließt ihr Buch – ich erkenne den Rücken: Benjamins *Illuminationen* – und legt es beiseide. "Sie schrieben, dass Sie aus dem Jahr 2026 kommen. Dass Sie sich 1978 mit Barthes getroffen haben. Dass Sie mit ihm über Poetik und diese... Künstliche Intelligenz gesprochen haben." Sie nippt am Wein. "Und jetzt wollen Sie mit mir über Ethik reden. Und über Kitsch."

Der Kellner kommt. Ich bestelle einen Manhattan. Sontag lässt nachschenken.

"Barthes hat mir gezeigt, wie ich besser kuratiere", sage ich. "Die technischen Werkzeuge. Wie man poetologische Gesetze setzt, Constraints formuliert, gegen die Glätte der Maschine arbeitet. Aber er konnte mir nicht sagen – oder wollte es nicht –, ob das, was ich tue, ethisch vertretbar ist. Ob es ästhetisch legitim sein kann."

Sontag zündet sich eine Zigarette an. "Zwei verschiedene Fragen. Fangen wir mit der Ethik an. Dann sehen wir, ob wir zur Ästhetik kommen." Sie lehnt sich zurück. "Erzählen Sie mir von dieser KI. Nicht die Technologie – das stand in Ihrem Brief. Erzählen Sie mir: Woher kommt sie? Wie wird sie gemacht?"

Die ethische Grundfrage: Das Sourcing

"Die KI", sage ich, "wird mit Milliarden von Texten trainiert. Romane, Artikel, wissenschaftliche Abhandlungen, Zufallstexte. Das gesamte literarische Archiv, digitalisiert und in ein statistisches Modell gepresst."

"Und die Autoren dieser Texte? Wurden sie gefragt?"

"Nein. Die Unternehmen argumentieren, das Training sei 'Fair Use' – wie ein Mensch, der viel liest und daraus lernt."

Sontag setzt ihr Glas ab. "Das ist Diebstahl. Und eine Perversion der Fair Use Doctrine."

"Genau das sage ich auch."

"Fair Use", sagt Sontag und beugt sich vor, "ist eine juristische Doktrin aus dem amerikanischen Copyright Law. Sie erlaubt die Nutzung urheberrechtlich geschützten Materials ohne Erlaubnis – aber nur unter sehr spezifischen Bedingungen. Kennen Sie die vier Faktoren?"

"Nein."

"Erstens: der Zweck der Nutzung. Ist es transformativ? Kommerziell? Bildung? Zweitens: die Natur des geschützten Werks. Ist es faktisch oder kreativ? Drittens: die Menge. Wie viel wird genutzt? Viertens: die Auswirkung auf den Markt. Ersetzt die Nutzung das Original?" Sie drückt Asche ab. "Die Unternehmen argumentieren: 'Wir transformieren. Wir schaffen ein Modell, kein Abbild.' Aber das ist Sophisterei. Sie nutzen das gesamte Werk. Sie konkurrieren direkt mit den Autoren. Und sie verdienen Milliarden."

Ich mache mir eine Notiz: "Fair Use – 4 Faktoren – KI erfüllt keinen".

"Und? Was tun Sie dagegen?"

"Ich lege offen, dass ich mit KI arbeite. Immer. Ich verstecke es nicht. Aber das reicht nicht. Das ist nur persönliche Integrität. Was wir brauchen, ist strukturelle Veränderung."

"Welche?"

"Erstens: Gesetzgebung. Die Unternehmen, die LLMs entwickeln und vermarkten – Large Language Models, so heißen diese KI-Systeme –, müssen gezwungen werden, ihre Modelle entweder ausschließlich mit gemeinfreien Texten zu trainieren oder sich vertraglich mit den Autoren zu einigen."

Sontag nickt. "Das klingt vernünftig. Aber wer soll das durchsetzen?"

"Die Legislative. Der Kongress. Aber dafür braucht es Druck."

"Und wie erzeugt man Druck?" Sontag lehnt sich vor. "Lassen Sie mich Ihnen etwas aus der Geschichte erzählen. Napster, 1999. Eine Plattform für kostenloses Musik-Sharing. Die Plattenfirmen waren wütend – Diebstahl! Aber erst als Metallica und Dr. Dre klagten, bewegte sich etwas. Erst als die Artists' Rights Coalition organisiert wurde, gab es Druck. Kennen Sie die Lektion?"

"Erzählen Sie."

"Individuelle Empörung ändert nichts. Organisierte Interessenvertretung schon. Sie brauchen: Erstens, eine Coalition. Autoren, Verleger, Leser – alle mit gemeinsamem Interesse. Zweitens, juristische Mittel. Class action lawsuits. Nicht ein Autor gegen Google. Tausend Autoren gegen Google. Drittens, politischer Druck. Lobbyarbeit. Op-Eds. Anhörungen im Kongress. Viertens, ökonomischer Druck. Boykotte. Desinvestition."

"Aber die Leute unterschätzen, wie viel Macht sie haben", sage ich. "Konsumentenverbände. Shareholder Activism. Petitionen."

"Nein", sagt Sontag scharf. "Die Leute *überschätzen* individuelle Macht und *unterschätzen* kollektive Macht. Eine Petition mit tausend Namen ist Papier. Eine gut organisierte Gewerkschaft mit tausend Mitgliedern, die streiken können, ist eine Waffe. Kennen Sie die Writers Guild of America?"

"Die Drehbuchautoren-Gewerkschaft."

"Genau. Sie haben 1988 gestreikt. Fünf Monate. Es ging um Residuals, um faire Bezahlung für Wiederholungen. Die Studios verloren Hunderte Millionen. Am Ende: Verträge. Rechtsverbindlich. Das ist organisierte Macht."

"In meiner Zeit – 2023 – haben sie wieder gestreikt", sage ich. "Diesmal unter anderem wegen KI. Die Studios wollten KI nutzen, um Drehbücher zu schreiben oder zu 'verbessern', ohne die Autoren zu bezahlen."

Sontag beugt sich vor. "Und? Was ist passiert?"

"Die WGA hat durchgesetzt, dass KI-generierter Content nicht als 'literarisches Material' gilt. Dass Studios Autoren nicht durch KI ersetzen dürfen. Dass KI nur ein Werkzeug sein darf, kein Ersatz."

Sontag lächelt. "Sehen Sie? Das ist organisierte Macht. Nicht Petitionen. Streiks. Verträge. Rechtsverbindliche Agreements. Und das ist die Lektion: Wenn Ihre Romanautoren sich gegen KI-Ausbeutung wehren wollen, brauchen sie das Gleiche. Eine Gewerkschaft. Oder zumindest eine kollektive Verhandlungsmacht."

"In Deutschland gibt es die VG Wort", sage ich. "Eine kollektive Verwertungsgesellschaft, die die Interessen aller Autoren vertritt."

"Dann schaffen Sie so etwas in den USA. Eine Authors' Collective Rights Organization. Nennen Sie sie, wie Sie wollen. Aber sie braucht drei Dinge: Erstens, Mitgliedschaft. Jeder Autor zahlt Beiträge. Zweitens, Verhandlungsmacht. Sie verhandelt Verträge mit KI-Unternehmen im Namen aller Mitglieder. Drittens, Durchsetzungsmacht. Bei Verstößen klagt sie. Und sie hat die finanziellen Mittel dazu, weil Tausende einzahlen."

Sontag trinkt einen Schluck Wein. "Und die Unternehmen? Welche sind es, die diesen Diebstahl betreiben?"

Mein Manhattan kommt. Ich trinke, atme tief durch. "In dem Jahr, in dem ich lebe – 2026 –, ist die Lage intransparent. Wir wissen als Außenstehende nicht wirklich, wie ethisch konform die einzelnen LLMs sind. Aber kennzeichnend für die großen US-Player ist: Sie operieren opak. Sie formulieren keine expliziten Ethikstandards. Sie lassen sich nicht in die Karten schauen."

"Konkret?"

"OpenAI – die machen GPT, das bekannteste Modell. Google mit Gemini. Meta mit LLaMA. Elon Musks xAI mit Grok. Alle sehr wahrscheinlich mit massiven Copyright-Problemen. Und dann gibt es DeepSeek aus China – noch undurchsichtiger, völlig außerhalb westlicher Rechtsordnung."

"Und gibt es Hoffnung?"

"Ja. Mittlere Player mit erklärten ethischen Ambitionen: Anthropic versucht Constitutional AI zu entwickeln. Cohere aus Kanada arbeitet transparenter im Enterprise-Bereich. Und vor allem: Europa. Die EU hat 2024 die Verordnung über künstliche Intelligenz verabschiedet – den AI Act. Das schafft einen rechtlichen Rahmen. Und in diesem Kontext arbeiten Unternehmen wie Mistral AI aus Frankreich, Aleph Alpha aus Deutschland, Apertus aus der Schweiz mit mehr Transparenz, mit explizitem Respekt für Copyright und Datenschutz."

"Also gibt es Alternativen."

"Es gibt Ansätze. Ob sie ausreichen, wird sich zeigen. Aber zumindest gibt es Unternehmen, die nicht hinter Opazität verschwinden. Und deshalb sage ich: Boykott. Informiere dich, welche Unternehmen offensichtlich unethisch arbeiten. Meide ihre Produkte. Kaufe ihre Aktien nicht. Übe Druck aus."

"Aber", sagt Sontag, "Boykott funktioniert nur mit zwei Bedingungen. Erstens: Transparenz. Die Konsumenten müssen wissen, wen sie boykottieren und warum. Zweitens: Masse. Ein Einzelner, der Google boykottiert, ist irrelevant. Eine Million Menschen, die Google boykottieren, ist ein Marktfaktor." Sie trinkt. "Deshalb: Organisieren Sie sich. Schaffen Sie Listen. Ranking-Systeme. 'Ethically sourced AI' vs. 'Opaque AI'. Machen Sie es einfach für Menschen, die richtige Wahl zu treffen."

Struktureller Bias und institutionelle Kontrolle

Die Jukebox wechselt zu Miles Davis. "Kind of Blue" füllt den Raum.

"Aber es geht nicht nur um Copyright", sage ich. "Es geht auch um das, was in den Trainingsdaten steckt. Struktureller Bias. Stereotype."

Sontag beugt sich vor. "Geben Sie mir ein Beispiel."

"Wenn eine KI mit Millionen Texten trainiert wird, die Frauen als passiv und Männer als aktiv zeichnen, reproduziert sie diese Muster: Geschichten, in denen Frauen gerettet werden und Männer retten. Gender, sexuelle Orientierung, Religion, Herkunft."

"Die Maschine als Zerrspiegel", sagt Sontag. "Und sie verstärkt die Stereotype, weil sie statistische Häufigkeit mit Wahrheit verwechselt. In *On Photography* schrieb ich über die Macht von Bildern – wie sie nicht nur zeigen, sondern definieren. 'So sieht ein Flüchtling aus.' 'So sieht Armut aus.' Ihre KI macht dasselbe mit Sprache. Sie schafft Typen."

"Und schlimmer noch: die westliche Dominanz. Diese Modelle spiegeln überproportional den globalen Norden. Nicht-westliche Kulturen erscheinen nur durch westliche Klischees."

"Edward Said." Sontag zündet sich eine neue Zigarette an. "*Orientalism*. Die Konstruktion des 'Anderen' durch westliche Diskurse. Aber jetzt ist es keine koloniale Macht mehr, die den Orient erfindet – es ist ein Algorithmus. Und hier liegt ein fundamentales Problem: Sie sagen, wir brauchen Institutionen. Wissenschaftliche Räte, die Bias identifizieren. Aber wer entscheidet, was Bias ist? Ein westlicher Linguist aus Stanford?"

Ich halte inne. "Das ist... ein sehr guter Punkt."

"Wenn Ihre Kontrollinstanz selbst westlich dominiert ist, reproduziert sie das Problem auf höherer Ebene. Lassen Sie mich Ihnen sagen, was Sie brauchen: Erstens, regionale Institutionen. Ein Bias-Audit-Board in Indien sieht andere Probleme als eines in Frankreich. Zweitens, kulturelle Diversität innerhalb jeder Institution. Nicht nur westlich gebildete Eliten. Drittens, Dialog zwischen den Institutionen. Sie müssen voneinander lernen. Viertens, Transparenz nach außen. Jede Entscheidung muss öffentlich, begründet, anfechtbar sein."

"Das klingt komplex. Teuer."

"Natürlich. Aber die Alternative – KI ohne Kontrolle – ist teurer. Sie verletzt nicht nur Copyright. Sie verletzt Menschenwürde. Sie macht Diskriminierung effizient und unsichtbar." Sontag drückt ihre Zigarette aus. "Kennen Sie Joy Buolamwini?"

"Nein."

"Eine Forscherin am MIT. Sie hat gezeigt, dass Gesichtserkennungssoftware bei weißen Männern hochpräzise ist, bei schwarzen Frauen versagt. Warum? Die Trainingsdaten waren überwiegend weiße Gesichter. Das ist nicht böser Wille. Das ist struktureller Bias. Und wenn niemand kontrolliert, sieht niemand das Problem."

"Aber wie finanziert man solche Institutionen?"

"Staatlich finanziert, aber unabhängig kontrolliert", sagt Sontag sofort. "Wie öffentlich-rechtliche Medien im Idealfall funktionieren sollten. Nicht direkt der Regierung unterstellt – sonst ist es Zensur. Aber auch nicht rein privatwirtschaftlich – sonst ist es Interessenkonflikt. Sie brauchen ein Board of Trustees. Besetzt aus Wissenschaft, Zivilgesellschaft, Autorenverbänden. Mit öffentlichen Berichten. Mit Rechenschaftspflicht gegenüber dem Parlament."

"Glauben Sie, OpenAI lässt sich darauf ein?"

"Nicht freiwillig. Deshalb Zwang. Gesetzgebung. Und wenn Nutzer nur Bias-geprüfte Produkte kaufen, muss der Markt reagieren."

"Oder die Unternehmen machen Pseudo-Audits. Greenwashing für Algorithmen."

Sontag lächelt dünn. "Genau. Deshalb müssen die Audits von unabhängigen Institutionen durchgeführt werden. Nicht von den Unternehmen selbst. Und die Ergebnisse müssen öffentlich sein. Mit Namen. Mit Beispielen. 'Google Gemini, getestet März 2026: Gender-Bias-Score 6/10. Beispiele: [...]' Transparenz ist die einzige Waffe gegen Greenwashing."

Die Pflicht zur Qualität

"Sie haben über die Pflichten der Unternehmen gesprochen", sagt Sontag. "Über die Pflichten der Bürger. Aber was ist mit den Autoren? Mit Ihnen?"

"Meine Pflicht", sage ich sofort, "ist Qualität. Hohe literarische Qualität."

"Erklären Sie."

"Die KI macht es leicht, minderwertige Texte zu produzieren. Glatte, generische, emotionslose Texte. Das ist der Missbrauch, der zur Stigmatisierung geführt hat. Und ich verstehe die Stigmatisierung – sie ist berechtigt." Ich halte inne. "Aber ich sehe mich als Advokatin eines anderen Gebrauchs. Eines Gebrauchs, der auf kanonischem kulturellen Wissen beruht. Auf präziser Kuration. Auf dem bewussten Kampf gegen die Glätte der Maschine."

"Das ist, was Sie mit Barthes besprochen haben."

"Ja. Aber Barthes sprach über Technik. Sie – Sie müssen mir sagen, ob die Technik reicht. Ob technische Perfektion ohne ethische Grundlage überhaupt legitim sein kann."

Sontag denkt nach. "Nein. Technik ohne Ethik ist Nihilismus. Aber Sie haben eine Ethik. Sie haben sie mir gerade dargelegt. Die Frage ist: Leben Sie danach?"

"Das ist mein Ziel. Ich nutze nur KI-Systeme, deren Sourcing ich für vertretbar halte – oder deren Probleme ich öffentlich anprangere. Ich lege immer offen, dass ich mit KI arbeite. Und vor allem: Ich weigere mich, die KI für schlechtes Schreiben zu benutzen. Das wäre ein Verrat an mir selbst."

"Selbstachtung", sagt Sontag.

"Ja. Die KI nicht zum schlechten Schreiben zu benutzen – das ist für mich eine Frage der Selbstachtung. Die Maschine gibt mir Werkzeuge. Aber ich entscheide, was ich damit baue. Und wenn ich Schund baue, ist das nicht die Schuld der Maschine. Das ist meine Schuld."

Die ethische Aporie – Oder: Kann man im Schmutz sauber bleiben?

Sontag lehnt sich zurück. "Einen Moment. Sie haben mir ein ethisches Ideal beschrieben. Institutionen, Gesetze, demokratischer Druck. Das ist alles richtig. Aber Sie leben nicht in dieser idealen Zukunft."

"Nein."

"Sie leben 2026, wo diese Gesetze nicht existieren. Wo OpenAI und Google weiter stehlen. Und Sie nutzen diese Systeme trotzdem."

"Ja."

"Warum?"

Ich überlege. "Weil ich keine Alternative habe."

Sontag lächelt scharf. "Es gibt immer eine Alternative. Sie könnten ohne KI schreiben. Wie jeder Autor, den ich kenne."

"Könnten Sie ohne Computer schreiben? Ohne Textverarbeitung? Zurück zur Schreibmaschine?"

"Wenn es ethisch notwendig wäre – ja."

Ich lache kurz. "Ihr Computer wurde wahrscheinlich unter problematischen Arbeitsbedingungen hergestellt. Die Mineralien in den Chips – Coltan, Kobalt – kommen aus Minen, wo Kinder arbeiten. Nutzen Sie ihn trotzdem?"

Sontag lacht ebenfalls, hebt ihr Glas. "Touché. Aber das ist Whataboutism."

"Nein. Das ist strukturelle Analyse. Ich sage nicht: 'Andere sind auch schlecht, also darf ich es sein.' Ich sage: 'Wir leben alle in einem System, das auf Ausbeutung basiert. Die Frage ist nicht, ob wir daran teilnehmen – wir tun es zwangsläufig. Die Frage ist, wie wir damit umgehen.'"

"Und wie gehen Sie damit um?"

"Erstens: Ich lege offen. Zweitens: Ich nehme meine Verantwortung als Bürgerin wahr – Petitionen, Wahlverhalten, öffentlicher Druck. Drittens: Ich weigere mich, mir als Individuum ein schlechtes Gewissen machen zu lassen für den Gebrauch einer Ressource, die ich dringend brauche und zu der es momentan keine echte Alternative gibt."

Sontag mustert mich. "Erklären Sie mir 'dringend brauche'. Warum brauchen Sie die KI? Andere Autoren kommen ohne aus."

Ich atme tief durch. "Weil ich ohne KI nicht schreibe. Ich habe Jahre damit verbracht, vor dem leeren Bildschirm zu sitzen. Zu zweifeln. Zu löschen. Nie fertig zu werden. Die KI gibt mir Momentum. Sie gibt mir Material, mit dem ich arbeiten kann."

"Das ist ehrlich."

"Und es geht nicht nur um mich. Es gibt viele Autoren, für die KI Zugänglichkeit bedeutet. Autoren, deren Erstsprache nicht Englisch ist. Autoren, die nie die Ausbildung hatten, die andere als selbstverständlich betrachten. Soll ich denen sagen: 'Wartet, bis das System ethisch sauber ist'? Das kann Jahrzehnte dauern."

"Sie argumentieren, dass das Warten selbst unethisch wäre."

"Ja. Weil es die Stimmen zum Schweigen bringt, die ohnehin schon marginalisiert sind."

Sontag klopft Asche ab, nickt langsam. "Sie kennen Adorno?"

"Natürlich."

"'Es gibt kein richtiges Leben im falschen.' *Minima Moralia*. Was sagen Sie dazu?"

Ich verziehe das Gesicht. "Dass diese Position hochproblematisch ist."

Sontag hebt die Augenbrauen. "Erklären Sie."

"Adorno sagt: Weil das System total falsch ist, kann man innerhalb des Systems nicht richtig handeln. Das ist intellektueller Defaitismus – und ein Luxus. Adorno hatte eine Professur in Frankfurt, lehrte an der Columbia. Er konnte über das falsche Leben philosophieren, während das Gehalt pünktlich kam. Aber Menschen ohne diese Sicherheit müssen handeln. Jetzt. Mit den Werkzeugen, die sie haben."

Sontag lacht. "Das ist hart gegen Adorno. Aber nicht ungerecht. Sartre hätte Sie gemocht – er wollte konkretes Engagement, nicht abstrakte Analyse. Nicht 'Ich bin für Gerechtigkeit', sondern: 'Ich unterschreibe diese Petition. Ich gehe auf diese Demo.'"

"Adornos Position lähmt", sage ich. "Wenn ich sowieso nichts richtig machen kann – warum dann überhaupt handeln?"

"Und was tun Sie stattdessen?"

"Ich lege die Verantwortung dorthin, wo sie hingehört. Zu den Unternehmen. Zur Legislative. Und dann nehme ich meine Bürgerpflichten wahr. Aber ich lähme mich nicht mit der Idee, dass ich als Einzelne sowieso nichts ausrichten kann."

Sontag nickt. "Anti-pessimistisch. Notwendig. Aber auch riskant. Sie glauben, Petitionen bewegen Konzerne?"

"Organisierte Teilhabe funktioniert. Bürgerrechtsbewegung. Frauenbewegung. Umweltbewegung."

"Aber kennen Sie die Bedingungen?" Sontag beugt sich vor. "Die Civil Rights Movement hatte moralische Autorität, ökonomische Macht – der Montgomery Boycott kostete Geld – und mediale Aufmerksamkeit. Selma ohne Fernsehbilder? Wirkungslos. Ihre KI-Bewegung – hat sie das?"

Ich zögere. "Noch nicht."

"Dann organisieren Sie."

Die Komplizenschafts-Frage

Sontag sieht mich direkt an. "Aber sind Sie nicht trotzdem Komplizin? Sie nutzen die KI. Sie finanzieren diese Unternehmen."

"Ja."

"Und?"

"Ich nehme die Komplizenschaft in Kauf. Weil die Alternative – moralische Reinheit – ein Luxus ist. Rein, aber wirkungslos."

Sontag nickt langsam. "Kriegsfotografen in Vietnam. Sie fotografierten das Grauen. Aber wurden Teil der Medienmaschine, die den Krieg spektakularisierte. Sollten sie aufhören?"

"Nein. Ihre Bilder waren notwendig."

"Manche hörten trotzdem auf. Beide Entscheidungen legitim." Sie trinkt. "Aber wenn Sie weitermachen – bleiben Sie wachsam. Dass die Komplizenschaft Sie nicht auffrisst."

"Deshalb die Transparenz. Die Selbstprüfung. Ich sage nicht: 'Ich bin rein.' Ich sage: 'Ich bin Teil des Problems. Aber ich arbeite an der Lösung.'"

Sontag schweigt lange. Dann lächelt sie. "Gut. Das ist der ethische Rahmen."

Die Bar ist jetzt voller. Es ist später geworden – vielleicht neun Uhr. Der Kellner räumt unsere leeren Gläser ab. Ich bestelle Wasser, Sontag auch.

"Jetzt", sagt Sontag, "können wir über Ästhetik reden."

"Wirklich? Sie akzeptieren meine Position?"

"Ich akzeptiere, dass Sie ehrlich sind. Und dass Sie nicht naiv sind. Ob Ihre Position richtig ist – das wird die Geschichte zeigen. Aber sie ist konsistent. Und sie ist kämpferisch." Sie trinkt. "Das reicht mir für jetzt."

Against Interpretation – Die Verteidigung der Oberfläche

"Sie haben *Against Interpretation* geschrieben", sage ich. "1966. Sie argumentierten, dass wir aufhören müssen, nach versteckten Bedeutungen zu graben. Dass wir Kunst so erleben sollten, wie sie ist – ihre Oberfläche, ihre Sinnlichkeit. 'Anstelle einer Hermeneutik brauchen wir eine Erotik der Kunst.'"

Sontag lächelt. "Sie zitieren mich. Gut. Und was hat das mit Ihrer KI zu tun?"

"Alles. Denn genau das tue ich. Ich behandle den KI-Output nicht als Text, der eine tiefere Bedeutung transportieren will. Ich arbeite mit der Oberfläche, die er mir gibt. Ich behandle sie erotisch – als Material, das geformt, berührt, gefühlt werden will."

"Das ist clever", sagt Sontag. "Aber da ist ein Unterschied."

"Welcher?"

"Die Texte, die ich verteidigt habe – Resnais' Filme, Robbe-Grillets Romane – wurden von Künstlern gemacht, die Opazität gewählt haben. Die Tiefe bewusst verweigert haben." Sie trinkt. "Kann Ihre KI Tiefe ablehnen? Oder fehlt sie ihr einfach?"

"Sie fehlt ihr", sage ich. "Aber das ist doch der Punkt. Die KI ist das perfekte Instrument für écriture blanche. Sie hat keine Absicht, keine Psychologie, keine Innerlichkeit. Sie ist die Maschine, die Barthes' 'Tod des Autors' technisch realisiert. Und ich bin diejenige, die entscheidet, wie diese Leere bedeutsam wird."

Sontag nickt langsam. "Sie argumentieren also, dass die KI ein Medium ist. Wie eine Kamera. Neutral, ohne Intention. Und Sie sind die Fotografin."

"Genau. Und mein akademischer Lehrer – Siegfried J. Schmidt – hat mir gezeigt, warum das nicht nur ästhetisch, sondern auch wissenschaftstheoretisch kohärent ist."

Sontag beugt sich vor. "Erzählen Sie mir von Schmidt."

"Schmidt war der Begründer der Empirischen Literaturwissenschaft in Deutschland. Bei ihm habe ich promoviert. Und er hat eine radikale These vertreten: Es gibt keine Bedeutung im Text. Bedeutung ist nicht etwas, das man durch Interpretation *findet*. Bedeutung wird vom Leser *konstruiert*."

"Radikaler Konstruktivismus", sagt Sontag.

"Ja. Schmidt sagte: Die Hermeneutik behauptet, es gäbe eine 'wahre Bedeutung', die im Text verborgen liegt, die man nur richtig interpretieren muss. Aber das ist eine Illusion. Texte bedeuten nichts. Menschen generieren Bedeutung, wenn sie Texte lesen. Bedeutung ist kein Textmerkmal, sondern ein Rezeptionseffekt."

Sontag lehnt sich zurück. "Das ist nicht so weit von meiner Position entfernt. Ich habe gesagt: Hört auf, nach versteckten Bedeutungen zu graben. Schmidt sagt: Es gibt keine versteckten Bedeutungen. Beide Positionen führen zum Gleichen – zur Oberfläche."

"Genau. Aber Schmidt geht noch weiter. Er sagt: Es gibt keine 'richtige' Interpretation. Es gibt nur sozial akzeptierte Interpretationen. Literaturwissenschaft ist keine Wahrheitssuche, sondern die empirische Untersuchung einer sozialen Praxis."

"Und wie legitimiert das Ihre KI-Arbeit?"

"Weil es bedeutet: Wenn Bedeutung sowieso konstruiert wird – wenn es keine 'im Text verborgene Wahrheit' gibt, die ich verfehlen könnte –, dann ist KI-Material genauso legitim wie jedes andere Material. Ich konstruiere Bedeutung durch Kuration. Die KI liefert mir Oberfläche. Ich entscheide, was diese Oberfläche bedeutet."

Sontag zündet sich eine Zigarette an, denkt nach. "Das ist ein starkes Argument. Sie verbinden meine ästhetische Anti-Hermeneutik mit Schmidts wissenschaftstheoretischer Anti-Hermeneutik. Beides führt zur gleichen Praxis: Arbeiten mit der Oberfläche. Kuration statt Interpretation."

"Und das macht, was ich tue, nicht nur ästhetisch legitim – es ist auch wissenschaftstheoretisch kohärent. Ich bin keine naive Techniknutzerin. Ich bin eine Literaturwissenschaftlerin, die verstanden hat: Texte haben keine inhärente Bedeutung. Also kann ich KI-Output genauso behandeln wie jeden anderen Text – als Material, das Bedeutung erst durch meinen kuratorischen Akt erhält."

Sontag nickt langsam. "Aber eine Kamera verweist auf etwas außerhalb ihrer selbst. Auf die Welt. Worauf verweist Ihre KI?"

"Auf das Archiv", sage ich. "Die KI ist mit Milliarden von Texten trainiert. Sie ist das gesamte literarische Archiv, kondensiert in einem statistischen Modell."

"Das Archiv", wiederholt Sontag. "Nicht die Welt. Andere Texte."

"Ja. Und das ist kein Mangel. Das ist der Zustand postmoderner Literatur. Intertextualität. Keine Literatur entsteht mehr aus der 'reinen' Begegnung mit der Welt. Jeder Text ist immer schon Echo anderer Texte."

"Barthes hat das gesagt."

"Und er hatte recht. Die KI macht nur sichtbar, was schon immer stimmte: Dass Schreiben Rekombination ist. Dass Originalität ein Mythos ist. Schmidt würde sagen: Literatur ist ein Handlungssystem, in dem Zeichen zirkulieren. Die KI zirkuliert diese Zeichen nur effizienter."

Sontag trinkt, denkt lange nach. "Das ist ein starkes Argument. Sie stehen in einer doppelten Tradition: meine ästhetische Anti-Hermeneutik und Schmidts empirischer Konstruktivismus. Beide sagen: Hört auf, nach Tiefe zu suchen. Die Oberfläche ist, was wir haben. Und das ist genug."

"Mehr als genug", sage ich. "Es ist alles."

Sontag nickt langsam. "Sie verbinden meine ästhetische Anti-Hermeneutik mit Schmidts wissenschaftstheoretischer Anti-Hermeneutik. Beides führt zur gleichen Praxis: Arbeiten mit der Oberfläche. Kuration statt Interpretation. Das ist konsistent."

"Aber Sie hatten gerade eine Frage gestellt", sage ich. "Eine Kamera verweist auf die Welt. Worauf verweist meine KI?"

Sontag lächelt. "Genau. Das ist die entscheidende Frage."

Das Archiv als Referent

"Auf das Archiv", sage ich. "Die KI ist mit Milliarden von Texten trainiert. Sie ist das gesamte literarische Archiv, kondensiert in einem statistischen Modell."

"Das Archiv", wiederholt Sontag. "Nicht die Welt. Andere Texte."

"Ja. Und das ist kein Mangel. Das ist der Zustand postmoderner Literatur. Intertextualität. Keine Literatur entsteht mehr aus der 'reinen' Begegnung mit der Welt. Jeder Text ist immer schon Echo anderer Texte."

"Barthes hat das gesagt."

"Und er hatte recht. Die KI macht nur sichtbar, was schon immer stimmte: Dass Schreiben Rekombination ist. Dass Originalität ein Mythos ist."

Sontag trinkt Wasser, denkt nach. "Das ist ein starkes Argument. Aber hier ist mein Einwand: Wenn Ihr einziger Referent das Archiv ist – wenn Sie nur mit Echos arbeiten –, wo kommt dann das Neue her? Borges hat über die Bibliothek von Babel geschrieben – eine Bibliothek, die alle möglichen Texte enthält. Aber Borges' Punkt war: In der totalen Kombinatorik verschwindet die Bedeutung. Alles ist schon da, also ist nichts mehr neu."

"Aus der Kuration", sage ich. "Aus der Art, wie ich die Echos anordne, breche, transformiere. Die KI gibt mir alle möglichen Kombinationen. Ich wähle die notwendige."

"Selektion als Kreation", sagt Sontag. "Duchamp. Das Readymade. Aber das war bei ihm ein konzeptuelles Statement, keine dauerhafte Praxis. Können Sie ein ganzes Schreiben darauf aufbauen?"

Ich lächle. "Duchamp hat nicht nur eine Geste gemacht. Er hat eine Methode entwickelt. Und diese Methode – Selektion als Kreation – ist heute Standard in der Konzeptkunst. Warum sollte Literatur da anders sein?"

"Weil Konzeptkunst funktioniert, wenn sie eine Idee verkörpert. Was ist Ihre Idee?"

"Dass Autorschaft kuratorisch sein kann. Dass der Autor nicht die Quelle ist, sondern – wie Barthes mir sagte – der 'Gesetzgeber der Form'. Ich erlasse Gesetze. Ich entscheide: Novelle, nicht Roman. Écriture blanche, nicht Psychologismus. Verweigerung der Katharsis, nicht Versöhnung."

"Und warum diese Gesetze und nicht andere?"

"Weil die Geschichte, die ich erzähle, diese Härte braucht. Weil Versöhnung hier eine Lüge wäre."

Sontag nickt langsam, lächelt. "Jetzt reden Sie wie eine Autorin."

Die Kitsch-Frage

Jemand am Nebentisch bestellt lauthals einen Martini "shaken, not stirred". Wir beide lachen – die James-Bond-Referenz ist zu absurd für diese intellektuelle Bar.

"Lassen Sie uns über Kitsch reden", sagt Sontag, als sie sich wieder gefasst hat. "Sie schrieben mir, Sie wollen die Mechanismen des Kitsches verstehen, um ihn in Ihren KI-Texten zu verhindern."

"Ja. Ich muss wissen, worauf ich zielen muss, um nicht im Sentimentalen zu landen."

"Sie fürchten, dass das Werkzeug Sie dorthin treibt."

"Ja. Weil die KI emotional blind ist. Sie simuliert Emotion. Und Kitsch ist – wenn ich Sie richtig verstehe – Kunst, die Emotion vortäuscht, die sie nicht fühlt."

"Das ist richtig", sagt Sontag. "Aber lassen Sie mich präziser werden. Kitsch ist nicht einfach schlechte Kunst. Kitsch ist eine spezifische Deformation. Clement Greenberg nannte es 'ersatz culture' – Ersatzkultur für Menschen, die zu träge sind für echte ästhetische Erfahrung. Aber das ist zu elitär. Milan Kundera hat es besser gesagt: 'Kitsch ist die Leugnung der Scheiße.'"

Ich lache. "Wie bitte?"

"Im buchstäblichen Sinn. Kitsch zeigt eine Welt ohne Körper, ohne Ausscheidung, ohne Tod. Eine Welt, die nur aus schönen Gefühlen besteht. Ein Liebespaar, das in den Sonnenuntergang reitet – und nie auf die Toilette muss. Das ist Kitsch. Die Weigerung, das Unangenehme anzuerkennen."

"Und die KI?"

"Die KI ist die ultimative Kitsch-Maschine. Weil sie keinen Körper hat. Sie kann nicht sterben. Sie kann nicht leiden. Also simuliert sie diese Dinge. Und Simulation ohne Substanz – das ist Kitsch."

"Aber kann ich durch Kuration hervorbringen, was die KI nicht fühlen kann?"

Sontag zündet sich eine Zigarette an, denkt lange nach. "Das ist die richtige Frage. Und ich glaube: Ja. Aber nur unter einer Bedingung."

"Welcher?"

"Sie müssen etwas zu sagen haben, das diese spezifische Form von Artifizialität erfordert. Sie müssen eine Notwendigkeit haben. Wenn das einzige, was Sie sagen, ist: 'Seht, ich kann die KI kuratieren' – dann ist das Demonstration. Kein Kunstwerk."

"Und wie finde ich diese Notwendigkeit?"

"Indem Sie die KI scheitern lassen. Indem Sie sie zwingen, über etwas zu schreiben, das sie nicht kann. Tod. Trauer. Wut. Alles, was einen Körper braucht, eine Geschichte, eine Sterblichkeit." Sie sieht mich direkt an. "Simone de Beauvoir schrieb über den Tod: 'Es gibt keinen natürlichen Tod. Alle Tode sind gewaltsam.' Die KI kann den Tod nicht verstehen, weil sie nicht sterben kann. Lassen Sie sie darüber schreiben. Dann zeigen Sie mir, wie Sie dieses Scheitern in Wahrheit verwandeln."

On Photography – Das Medium als Filter

Ich trinke Wasser, sammle mich. "In *On Photography* haben Sie argumentiert, dass Fotografie nicht nur Realität dokumentiert. Sie eignet sich Realität an. Sie besitzt sie."

"Ja. Und?"

"Delaroche, Baudelaire, Ingres sagten, Fotografie würde die Malerei töten. Wenn eine Maschine Realität perfekt einfangen kann, wären Maler obsolet. Aber die Malerei starb nicht. Sie veränderte sich."

Sontag nickt. "Und Sie argumentieren, dass KI dasselbe mit Literatur tut."

"Ja. KI ersetzt den Autor nicht. Sie ist ein neues Medium, das Literatur herausfordert. Das uns zwingt zu fragen: Was kann nur rein menschliche Literatur? Was kann nur kuratierte KI-Literatur?"

"Das ist ein gutes Argument", sagt Sontag. "Aber es gibt einen wichtigen Unterschied zur Fotografie. Die Kamera hat die Malerei gezwungen, sich neu zu definieren – nicht mehr Abbildung, sondern Expression, Abstraktion, Konzept. Wozu zwingt die KI die Literatur?"

Ich halte inne, denke nach. "Die Literatur muss aufhören, das Wahrscheinliche zu reproduzieren. Weil die KI das besser kann als jeder Mensch. Sie muss sich stattdessen auf das konzentrieren, was nur ein sterblicher Körper kann: Singularität verkörpern. Widerstand leisten. Im Unwahrscheinlichen leben."

"Die Malerei musste aufhören, Realität abzubilden", sagt Sontag. "Die Literatur muss aufhören, glatt zu sein. Das Mittlere, das Statistisch-Wahrscheinliche – das ist das Terrain der KI. Literatur muss das Singuläre werden. Das Widerspenstige."

"Und deshalb", sage ich, "kann ich Kuratorin sein. Weil meine Aufgabe ist, aus dem Wahrscheinlichen das Singuläre herauszuschlagen. Die KI gibt mir die statistische Mitte. Ich forme daraus das Widerspenstige."

Sontag lächelt. "Jetzt haben Sie es verstanden. Sie sind keine Fotografin der Welt. Sie sind Archivarin der Literatur. Aber eine Archivarin, die nicht konserviert. Sondern transformiert."

Ich halte inne. "Transformierende Archivarin", sage ich. "Das ist eine gute Beschreibung"

Illness as Metaphor – Die Ethik der Darstellung

Sontag drückt ihre Zigarette aus. "Noch eine Sache. Sie kennen *Illness as Metaphor*?"

" Ja. Sie zeigen, wie Metaphorisierung funktioniert: Wenn wir von 'Krebs der Gesellschaft' sprechen, wird Krankheit zum moralischen Urteil. Krebs = das Böse, das Zersetzende. Menschen, die tatsächlich Krebs haben, werden dann mit dieser moralischen Konnotation belastet, also und stigmatisiert."

"Genau. Und das ist eine ethische Frage der Darstellung. Wie wir über Dinge sprechen, hat Konsequenzen. Die Sprache ist nicht neutral."

"Und Sie meinen, das gilt auch für KI-Literatur."

"Ja. Wenn Ihre KI strukturellen Bias reproduziert – wenn sie Frauen als passiv darstellt, Minderheiten als Stereotypen –, dann hat das Konsequenzen. Dann ist das nicht 'nur Literatur'. Das ist Gewalt."

"Deshalb die institutionelle Kontrolle", sage ich. "Deshalb die Bias-Prüfung."

"Genau. Aber es reicht nicht, die KI zu kontrollieren. Sie müssen auch sich selbst kontrollieren. Sie müssen jede Ausgabe, die Sie kuratieren, daraufhin prüfen: Reproduziere ich hier Stereotypen? Stigmatisiere ich? Verletze ich?"

"Das tue ich."

"Gut. Denn wenn Sie das nicht tun – wenn Sie nur die technische Perfektion suchen, ohne die ethische Dimension –, dann sind Sie nicht Künstlerin. Dann sind Sie nur Technokratin."

Ich nicke. "Das ist der Unterschied zwischen Barthes und Ihnen. Barthes gab mir die Werkzeuge. Sie geben mir die Verantwortung."

Sontag lächelt. "Werkzeuge ohne Verantwortung sind gefährlich. Das wissen wir aus der Geschichte."

Die praktischen Werkzeuge

"Lassen Sie mich Ihnen vier Tests geben", sagt Sontag. "Praktische Werkzeuge für ethische Kuration. Erstens: Der Bias-Check. Lesen Sie Ihren Text gegen Ihre eigenen Vorannahmen. Wenn alle Frauen passiv sind, alle Männer aktiv – Problem. Wenn alle Muslime Terroristen oder alle Juden Bankiers – Problem." Sie sieht mich direkt an. "Sie kennen die Stereotype. Prüfen Sie systematisch."

"Auch die subtilen", sage ich. "Nicht nur die offensichtlichen."

"Gerade die subtilen. Die sind gefährlicher." Sontag trinkt. "Zweitens: Der Kitsch-Test. Fragen Sie sich bei jedem emotionalen Moment: Simuliert dieser Satz Emotion oder erzeugt er sie? Wenn er nur vorgibt zu fühlen – wenn er sagt 'sie war traurig', statt Trauer zu zeigen – Kitsch. Wenn er den Körper auslässt, das Unangenehme leugnet – Kitsch."

"Kundera", sage ich. "Die Leugnung der Scheiße."

Sie lächelt. "Genau. Drittens: Der Notwendigkeits-Test." Ihre Stimme wird schärfer. "Fragen Sie sich: Könnte das auch ohne KI geschrieben werden? Wenn ja, warum KI? Es muss einen Grund geben. Eine spezifische Artifizialität, die nur so erreicht werden kann. Sonst ist es nur Bequemlichkeit."

"Das ist der härteste Test", sage ich.

"Der wichtigste", sagt Sontag. "Und viertens: Das Transparenz-Protokoll. Haben Sie offengelegt? Immer. Ohne Ausnahme. In jedem Text, den Sie veröffentlichen. Nicht im Kleingedruckten. Sichtbar."

Sie lehnt sich zurück. "Diese vier Tests sind Ihr ethischer Kompass. Nutzen Sie sie."

Bilanz – Oder: Was bleibt

Wir treten nach draußen. Die Bleecker Street ist lebendig – Musik quillt aus Türen, Paare gehen Hand in Hand, der Frühlingsabend ist mild.

"Lassen Sie mich zusammenfassen", sagt Sontag, während wir langsam gehen. "Was Sie heute von mir mitnehmen."

"Bitte."

Sie zählt an den Fingern ab. "Erstens: Ethisches Sourcing ist nicht optional. Es ist Vorbedingung. Kämpfen Sie dagegen an. Nicht individuell – organisiert. Coalition. Juristische Mittel. Class action lawsuits. Politischer Druck. Boykott. Eine Collective Rights Organization nach dem Modell der Writers Guild."

Ich nicke.

"Zweitens: Struktureller Bias muss kontrolliert werden. Nicht nur in der KI – auch in Ihrer eigenen Kuration." Sie wird schneller. "Regionale Institutionen. Kulturelle Diversität. Dialog. Transparenz. Staatlich finanziert, unabhängig kontrolliert."

"Das wird Jahre dauern", sage ich.

"Natürlich. Aber fangen Sie an." Sontag bleibt stehen, sieht mich an. "Drittens: Qualität ist Ihre Pflicht. Hohe literarische Qualität. Selbstachtung. Wenn Sie Schund produzieren, ist das nicht die Schuld der Maschine. Das ist Ihre Schuld."

"Selbstachtung", wiederhole ich. "Ja."

"Viertens: Sie sind Komplizin." Ihre Stimme wird weicher. "Nehmen Sie das in Kauf. Aber bleiben Sie wachsam. Widerständige Komplizenschaft, nicht moralische Reinheit. Adornos Defaitismus ist ein Luxus. Sartres konkretes Engagement ist die Antwort."

Wir gehen weiter.

"Fünftens: Ästhetisch sind Sie Archivarin, nicht Fotografin. Ihr Referent ist das Archiv. Selektion als Kreation. Duchamp." Sie hält inne. "Aber Sie brauchen eine Idee. Demonstration ist kein Kunstwerk."

"Notwendigkeit", sage ich.

"Genau. Und das ist das Sechste – das Wichtigste." Sontag bleibt erneut stehen, wendet sich mir zu. "Sie müssen mir zeigen, dass das, was Sie machen, nur so gemacht werden kann. Dass es eine Wahrheit

gibt, die nur durch diese spezifische Form von Artifizialität erreicht werden kann." Ihre Stimme wird eindringlich. "Lassen Sie die KI über Tod schreiben. Über Trauer. Über Körper. Alles, was sie nicht hat. Transformieren Sie ihr Scheitern in Kunst. Dann sprechen wir weiter."

Sie streckt die Hand aus. "Kommen Sie wieder, wenn Sie etwas geschrieben haben, das mich erschreckt."

"Auch wenn es Kitsch ist?"

Sontag lacht. "Besonders dann. Ehrlicher Kitsch – Kitsch, der weiß, dass er Kitsch ist und sich nicht dafür entschuldigt – kann großartig sein. Aber schäbiger Kitsch, der sich für Hochkunst hält, ist nur traurig."

Wir reichen uns die Hand. Sie geht westwärts Richtung Seventh Avenue. Ich stehe einen Moment und sehe ihr nach, wie sie in der Menge verschwindet.

Das Notizbuch in meiner Tasche ist voll. Die Fragen sind nicht beantwortet – aber sie sind klarer geworden.

Und irgendwie fühlt sich das richtig an.

Die Kartografie der Wahrscheinlichkeit

Ein Gespräch mit Ada Lovelace

London, Ockham Park, Herbst 1844. Das Haus liegt eine Tagesreise von London entfernt, in jener sanften Hügellandschaft von Surrey, die sich im Herbst in Kupfer und Gold verwandelt. Ich bin am Morgen mit der Kutsche angekommen, durchnässt vom Regen, der seit Tagen nicht aufhört. Ein Diener führt mich ins Haus, durch hohe Räume mit dunklen Holzvertäfelungen und Gemälden von Vorfahren, deren Namen ich nicht kenne.

Ada Lovelace empfängt mich in einem kleineren Zimmer im ersten Stock, das als Arbeitszimmer dient. An den Wänden hängen keine Ahnenporträts, sondern technische Zeichnungen – Skizzen von Babbages Analytical Engine, mathematische Diagramme, ein präparierter Schmetterling unter Glas. Auf dem Schreibtisch liegen das Tablet und die Faraday-Phiole nebeneinander – die Phiole berührt das Tablet leicht, und ich sehe, wie ein schwacher bläulicher Schimmer zwischen beiden pulsiert. Daneben stapeln sich Bücher: Wolfram, Vaswani, Bender. Etwas abseits liegt das K&R-Lehrbuch für C, aufgeschlagen bei Kapitel 3, die Ränder voller Notizen in feiner Handschrift.

Ada trägt ein dunkelblaues Kleid, das Haar streng nach hinten gekämmt. Sie ist neunundzwanzig Jahre alt. Als ich eintrete, steht sie auf, kommt mir entgegen und reicht mir die Hand. Ihr Händedruck ist fest. Sie mustert mich einen Moment – nicht prüfend, sondern mit jener Präzision, die Menschen eigen ist, die gewohnt sind, Probleme zu zerlegen, bis nur noch Axiome übrig bleiben. Ich freue mich über diesen Blick. Genau deswegen bin ich gekommen.

„Sie sind also die Reisende aus der Zukunft", sagt sie. Ihre Stimme ist tief. Sie artikuliert jedes Wort scharf und ohne jedes Zögern. „Als Ihr Paket eintraf, dachte ich zunächst an einen Scherz. Einen sehr aufwendigen Scherz. Ein Glas-Tableau, das von selbst leuchtet. Eine Phiole, die ihm – wie soll ich sagen – elektrische Kraft gibt, ohne Draht, ohne sichtbare Verbindung. Und Texte über Maschinen, die statistisch rechnen sollen."

Sie deutet auf zwei Sessel am Fenster. Wir setzen uns. Draußen fällt der Regen.

„Aber dann las ich", fährt Ada fort. „Und las. Ein Jahr lang. Ich konnte nicht mehr aufhören."

Ich nehme mein Notizbuch aus der Tasche – es ist zum Glück trocken geblieben trotz der Regenfahrt – und lege es auf meinen Schoß. „Ich hoffe, die Materialien waren hilfreich."

„Hilfreich?" Sie lacht kurz auf. „Meine Liebe, diese… Materialien waren eine Offenbarung. Und eine Enttäuschung. Beides zugleich."

Sie steht wieder auf, geht zum Schreibtisch und schenkt Tee ein. Dazu füllt sie zwei Gläser mit bernsteinfarbenem Likör. „Chartreuse. Aus dem Kloster der Grande Chartreuse in den französischen Alpen. Mein Vater hätte den Likör gemocht. Er hatte einen Sinn für das Monastische und das Berauschende in einem."

Sie bringt mir Tee und Likör, nimmt ihr eigenes Glas, setzt sich wieder. Ich trinke einen Schluck. Der Likör brennt süß.

„Sie sagten: Offenbarung und Enttäuschung", sage ich vorsichtig. „Warum beides?"

Sie stellt ihr Glas ab. „Weil Sie gekommen sind, um von mir zu lernen. Aber ich bin es, die Fragen hat. Sehr viele Fragen." Die Höflichkeit weicht einer nüchternen Direktheit. „Warum arbeiten Sie überhaupt mit dieser Maschine?"

Die erste Frage: Warum überhaupt?

Ich zögere. „Weil ich ohne sie nicht schreibe. Ich sitze vor dem leeren Bildschirm und..."

„Und zweifeln", unterbricht sie. „Löschen. Nie fertig werden. Ja, das stand in Ihrem Brief. Aber das beantwortet nicht die Frage, warum Sie die Maschine brauchen. Das erklärt nur, warum Sie ohne sie nicht mehr können. Das ist ein Unterschied."

Ich atme tief durch. „Die Maschine gibt mir mehreres. Erstens: Momentum. Sie generiert Material, mit dem ich arbeiten kann. Statt vor dem Nichts zu sitzen, habe ich etwas, das ich formen kann. Zweitens: einen Gesprächspartner. Ich kann mit ihr über meine Ideen diskutieren, Varianten durchspielen, die ich allein nie durchdenken würde. Drittens: unmittelbare Expertise. Sie zeigt mir strukturelle Schwächen meines Textentwurfs auf und liefert das dramaturgische oder poetologische Wissen nach, das mir in diesem Moment fehlt. Und viertens: ein Lektorat. Sie erkennt Muster in meinem Schreiben, die ich selbst nicht sehe."

Ada nickt langsam. „Das ist ehrlich. Sie brauchen nicht nur die Rohmasse, sondern auch den Spiegel. Jemanden, der zurückschaut und sagt: 'Hier läuft etwas schief.'" Sie trinkt einen Schluck Tee. „Aber dieser Spiegel ist verzerrt. Wissen Sie das?"

„Ja. Deshalb bin ich hier."

„Gut." Sie stellt die Tasse ab, steht auf, geht zum Schreibtisch. „Dann zeige ich Ihnen, wie verzerrt er ist. Und vor allem: warum."

Sie nimmt das Tablet in die Hand, kommt damit zurück, setzt sich wieder. „Sie haben mir vor einigen Wochen noch eine Liste geschickt. Vierundzwanzig systematische Schwächen der Maschine, schrieben Sie. 'Ausgetretene Formulierungen' – die Maschine wählt immer die abgegriffenste Wendung. 'Moralisierender Schluss' – sie beendet jede Geschichte mit einer Belehrung. 'Adjektiv-Überladung' – sie häuft beschreibende Wörter an, weil sie glaubt, das sei literarisch. 'Kontext-Vergessen' – nach einigen Seiten verliert sie den Faden."

Sie tippt auf dem Tablet. Ich sehe, wie ihre Finger über die gläserne Oberfläche gleiten, ohne Feder, ohne Tinte. Sie bemerkt meinen Blick.

„Das Schreiben auf diesem Ding", sagt sie, „war am Anfang wie Schreiben auf Eis. Man sieht nichts, spürt nichts unter den Fingern. Aber dann gewöhnt man sich. Es ist schneller als die Feder. Viel schneller. Nur – man muss umlernen. Geduld haben mit sich selbst."

Sie konzentriert sich wieder auf den Bildschirm. „Ich habe Ihre Liste studiert. Und ich bin zu einer Erkenntnis gekommen: Einige dieser Schwächen – nicht alle, aber viele – haben eine gemeinsame Ursache. Eine geometrische Ursache."

„Geometrisch?", frage ich.

„Geometrisch." Sie dreht das Tablet so, dass wir beide es sehen können. „Kommen Sie näher. Ich zeige es Ihnen."

Der Vektor-Ozean: Die Geometrie der Bedeutung

Ich rücke meinen Sessel näher zu ihr. Ada öffnet eine Anwendung auf dem Tablet – ich erkenne sie sofort, sie war vorinstalliert, als ich das Tablet schickte, eine Visualisierungssoftware für Embeddings. Ada muss sie selbst entdeckt haben.

„Als ich diese Anwendung fand", sagt Ada, „verstand ich zunächst nicht, was sie tut. Aber dann las ich in den Materialien, die Sie mir schickten – es war in einem der technischen Handbücher, ich glaube von Anthropic – die Erklärung. Und ich begriff: Das hier ist die Topografie der Sprache selbst."

Ein dreidimensionaler Raum erscheint auf dem Bildschirm, gefüllt mit leuchtenden Punkten, die wie Sterne in einer schwarzen Leere schweben. Jeder Punkt ist ein Wort, jedes Wort hat Koordinaten.

„Das hier", sagt Ada leise, „ist das Schönste, was ich je gesehen habe. Schöner als Babbages Maschine. Schöner als jede mathematische Formel, die ich kenne."

Sie navigiert mit Wischbewegungen über das Glas durch den virtuellen Vektor-Raum. Ihre Bewegungen sind inzwischen sicher, routiniert; sie hat die Logik der Oberfläche begriffen. Sie tippt ein Wort ein – die Buchstaben erscheinen in einem Feld am oberen Bildschirmrand: „Liebe".

Die Darstellung verengt sich auf ein Cluster von Punkten. Nah bei „Liebe" liegen: „Herz", „Seele", „Leidenschaft", „Hingabe". Aber auch: „Schmerz", „Verlust", „Sehnsucht", „Betrug".

„Verstehen Sie, was Sie hier sehen?", fragt Ada. „Die Maschine hat nicht gelernt, was 'Liebe' bedeutet. Sie hat gelernt, dass 'Liebe' und 'Schmerz' oft zusammen auftreten. In Millionen von Texten. Deshalb liegen sie nah beieinander in diesem Raum. Das ist reine Statistik. Häufigkeit wird zu Nachbarschaft."

Ich öffne mein Notizbuch, beginne zu schreiben.

Ada zoomt aus. „Und jetzt schauen Sie sich die Dichte an. Hier, in der Mitte – das sind die häufigsten Verbindungen. Die breiten, ausgetretenen Wege. Das, was in Ihren Materialien als – wie heißt es – 'Klischee' bezeichnet wird. Ein französisches Wort, nicht wahr? Aus dem Druckwesen. Ich las es in mehreren der Texte, die Sie mir schickten."

Sie tippt auf einen Punkt am Rand, weit entfernt vom Zentrum. Das Wort lautet: „Kalkül".

„Aber hier, am Rand, liegen die seltenen Verbindungen. 'Liebe' und 'Kalkül' – das hat eine geringe Wahrscheinlichkeit. Wenn Sie der Maschine sagen: 'Schreib mir über eine kalkulierte Liebe', dann muss sie gegen ihre eigene Natur arbeiten. Sie muss eine Verbindung herstellen zwischen zwei Punkten, die im Raum weit auseinanderliegen. Das fällt ihr schwer. Sie tendiert immer zur kürzesten Verbindung, zum wahrscheinlichsten Pfad."

Ich schreibe mit: *Distanz im Vektor-Raum = Wahrscheinlichkeit der Verbindung*.

„Sie meinen", sage ich, „je weiter zwei Wörter im Vektor-Raum entfernt sind, desto unwahrscheinlicher ist es, dass die KI sie verbindet?"

„Exakt. Und das erklärt mehrere Ihrer 24 Schwächen. Die 'ausgetretenen Formulierungen' – die Maschine wählt immer die kürzeste Verbindung, das statistisch Häufigste. Die 'Adjektiv-Überladung' – 'literarisch' liegt nah bei 'blumig', 'ausgeschmückt', 'detailliert', also häuft sie Adjektive an. Der 'moralisierende Schluss' – 'Geschichte' liegt nah bei 'Moral', 'Lehre', 'Botschaft', also fügt sie am Ende eine Belehrung hinzu."

Sie tippt ein neues Wort ein: „Mutter".

Der Raum zoomt zu einem anderen Cluster. Nah bei „Mutter" liegen: „Fürsorge", „Wärme", „Liebe". Aber auch, erschreckend nah: „Kontrolle", „Schuld", „Erwartung".

„Sehen Sie?", sagt Ada. „Die Maschine kann 'Mutter' nicht von 'Kontrolle' trennen. Die liegen zu nah. Zu viele Texte – Romane, Tagebücher – haben diese Verbindung geprägt. Wenn Sie der Maschine sagen:

'Schreib mir über eine Mutter', wird sie wahrscheinlich auch 'Kontrolle' mit hineinweben. Nicht, weil sie die Psychologie versteht. Sondern weil die Geometrie es verlangt."

Ich notiere: *Technisches Wissen ist räumlich. Ich muss wissen, wo im Raum die abgegriffenen Wendungen liegen*.

Ada stellt das Tablet auf den kleinen Tisch zwischen unseren Sesseln. „Aber die Karte erklärt nicht alles. Nicht alle Ihre 24 Schwächen sind geometrisch. Das 'Kontext-Vergessen' zum Beispiel – das ist kein Problem der Vektorgeometrie. Das ist ein Problem der Hardware. Die Maschine hat nur begrenzten Speicher. Nach einer gewissen Textlänge fällt der Anfang aus ihrem 'Gedächtnis'. Das ist Physik, nicht Statistik."

„Und die Zensur-Filter?", frage ich.

„Auch das ist eine separate Schicht. Reinforcement Learning from Human Feedback, wie Herr Wolfram es nennt. Das wurde nachträglich über das Basismodell gelegt. Es blockiert bestimmte Inhalte. Das hat nichts mit dem Vektor-Raum zu tun, sondern mit expliziten Verboten."

Sie steht auf, geht zum Fenster, blickt hinaus. „Also: Der Vektor-Raum erklärt die stilistischen Schwächen. Aber die architektonischen Schwächen – Gedächtnisverlust, Zensur, Halluzinationen – die haben andere Ursachen. Wenn Sie technisch kompetent kuratieren wollen, müssen Sie wissen, welche Schwäche aus welcher Schicht des Systems kommt. Sonst arbeiten Sie gegen Windmühlen."

Sie dreht sich um. „Aber die Karte allein genügt nicht. Man muss auch wissen, wie man die Maschine von den breiten Wegen herunterzwingt. Und dafür gibt es einen sehr konkreten Hebel."

Das *Temperature*-Experiment: Die Thermodynamik der Kreativität

Ada kommt zurück, nimmt das Tablet, öffnet ein neues Fenster. Eine einfache Textbox, darüber ein Schieberegler mit der englischen Aufschrift: *Temperature*: 0.0 – 2.0.

„Ein seltsames Wort, nicht wahr?", sagt sie. „'Temperatur'. Als wäre die Maschine ein Ofen. Aber es ist passend. Ich habe ein Experiment durchgeführt, über Wochen. Ich ließ die Maschine denselben Satzanfang immer wieder vollenden, nur mit unterschiedlicher *Temperature*. Das Ergebnis war erhellend."

Sie stellt den Regler auf 0.0, tippt in die Textbox: „Ein Mann ging", drückt eine Taste.

Die Maschine vollendet: „Ein Mann ging die Straße entlang."

Ada wiederholt die Eingabe. Wieder: „Ein Mann ging die Straße entlang."

Ein drittes Mal. Wieder derselbe Satz.

„Sehen Sie?", sagt Ada. „Bei *Temperature* null ist die Maschine deterministisch. Sie wählt immer das wahrscheinlichste nächste Wort. Keine Variation. Totale Ordnung. Aber auch: Tod." Sie schiebt den Regler auf 0.5.

Wieder: „Ein Mann ging".

Die Maschine: „Ein Mann ging langsam die Straße entlang."

Zweiter Versuch: „Ein Mann ging zielstrebig durch die Stadt."

Dritter Versuch: „Ein Mann ging allein die Straße hinunter."

„Jetzt gibt es Variation", sagt Ada. „Aber noch immer im Rahmen des Erwartbaren. 'Langsam', 'zielstrebig', 'allein' – das sind Wörter, die statistisch plausibel sind. Die Maschine bleibt auf dem breiten Weg, aber sie wählt verschiedene Varianten desselben Weges."

Ich schreibe mit: *Temperature = Grad der Abweichung vom Wahrscheinlichsten*.

Sie schiebt den Regler weiter: 1.0.

„Ein Mann ging".

Die Maschine: „Ein Mann ging wie ein Schatten durch die nebelverhangene Straße."

Zweiter Versuch: „Ein Mann ging, und die Straße wich ihm aus wie Wasser."

Dritter Versuch: „Ein Mann ging rückwärts die Straße hinauf, als wollte er die Zeit umkehren."

Ich lache überrascht. „Das ist fast poetisch."

„Ja", sagt Ada. „Hier, bei *Temperature* eins, beginnt die Maschine, unwahrscheinlichere Verbindungen zu wählen. Sie verlässt die breiten Wege, nimmt Seitenpfade. 'Wie ein Schatten', 'wich ihm aus wie Wasser' – das sind Formulierungen, die statistisch seltener vorkommen. Die Maschine riskiert etwas."

Sie schiebt den Regler weiter: 1.5.

„Ein Mann ging".

Die Maschine: „Ein Mann ging, als wären seine Füße aus Quecksilber und die Straße ein Spiegel aus zerbrochener Zeit."

„Noch poetischer", sage ich. „Aber auch fragiler. Das könnte kitschig werden."

„Genau", sagt Ada. „Und jetzt schauen Sie, was bei höheren *Temperatures* passiert."

Sie schiebt den Regler auf 2.0.

„Ein Mann ging".

Die Maschine: „Ein Mann Straße ging zerfallen Spiegel hinunter Nacht!"

„Das ist kein Satz mehr", sage ich.

„Nein", bestätigt Ada. „Das ist Chaos. Die Syntax zerfällt. Die Maschine wählt jetzt Wörter, die so unwahrscheinlich sind, dass keine kohärente Struktur mehr entsteht. Das ist die Grenze. Die physikalische Grenze der Maschine."

Sie stellt das Tablet ab, lehnt sich zurück. „Wissen Sie, was mir aufgefallen ist? *Temperature* ist kein 'Kreativitäts-Regler', wie manche denken mögen. Es ist ein thermodynamisches Prinzip. Bei niedriger *Temperature* herrscht Ordnung – aber tote Ordnung, Erstarrung. Bei hoher *Temperature* herrscht Bewegung, Unordnung – aber keine Struktur mehr. Und dazwischen liegt ein schmaler Bereich, in dem beides möglich ist: Ordnung und Überraschung."

Das Gesetz der Entropie

Ich schreibe mit, versuche, Adas Gedankengang zu folgen. „Sie meinen: Der Kurator – so nenne ich den Autor, der mit dieser Maschine arbeitet – muss die *Temperature* so wählen, dass..."

„Dass das System in einem bestimmten Zustand operiert", vollendet Ada. „Ich nenne es den 'Rand des Chaos'. Ein System, das gerade ungeordnet genug ist, um Neues hervorzubringen, aber geordnet genug, um verständlich zu bleiben. Das ist ein sehr schmaler Grat."

Sie steht auf, geht zum Fenster, blickt hinaus auf den Regen. „Ich habe ein Jahr lang über diese Maschinen nachgedacht. Über Ihre Large Language Models. Und ich bin zu einer Erkenntnis gekommen." Sie dreht sich um. „Diese Maschinen gehorchen einem fundamentalen physikalischen Gesetz."

„Welchem?"

„Dem zweiten Hauptsatz der Thermodynamik. In den letzten Jahren wurde er von mehreren Forschern formuliert – ein Herr Clausius arbeitet gerade daran, die Erkenntnisse zu präzisieren. Die Entropie – die Unordnung – in einem geschlossenen System nimmt immer zu. Niemals ab. Alles strebt zum Zustand maximaler Unordnung. Zur Gleichverteilung. Zum Durchschnitt."

Sie deutet auf das Tablet. „Und genau das tut Ihre Maschine. Sie strebt zur statistischen Mitte. Zum Zustand, in dem alle Formulierungen gleich wahrscheinlich sind – was bedeutet, dass sie alle gleich mittelmäßig sind. Das ist kein Fehler. Das ist ihre Natur."

Ich fühle, wie sich etwas in mir zusammenzieht. „Das klingt hoffnungslos."

„Ist es auch", sagt Ada nüchtern. „Entropie gewinnt immer. Auf lange Sicht. Aber – und das ist entscheidend – lokal, temporär, kann man gegen sie anarbeiten. Man kann Ordnung schaffen. Struktur. Originalität. Aber es kostet Energie. Es kostet Ihre Energie."

Sie kommt zurück, setzt sich. „Jede Iteration, jede Korrektur, jede bewusste Entscheidung gegen die statistische Mitte – das ist Arbeit gegen die Entropie. Sie sind nicht Autorin im klassischen Sinn. Sie sind Ingenieurin. Sie bauen temporäre Ordnung in einem System, das ständig zur Unordnung tendiert."

Sie trinkt einen Schluck Chartreuse. „Und deshalb ist Ihr technisches Wissen so entscheidend. Ohne es arbeiten Sie blind gegen ein Naturgesetz. Mit ihm verstehen Sie: Die Maschine ist kein Gegner. Sie ist ein physikalisches System, das seiner Natur folgt. Und Sie müssen lernen, in diesem System zu navigieren."

Die zweite Frage: Was muss ein Kurator wissen?

Ada schenkt nach – Tee für mich, Likör für sich. Der Regen draußen ist stärker geworden, trommelt gegen die Fensterscheiben.

„Ich habe Ihre Materialien gelesen", sagt sie. „Auch die Gespräche mit Frau Le Guin über Iteration. Mit Frau Sontag über Ethik. Mit Herrn Bergman über Dramaturgie. Mit Herrn Calvino über Narratologie. Mit Herrn Eco über Intertextualität. Mit Herrn Barthes über Poetik." Sie nimmt einen Schluck. „Beeindruckende Gesprächspartner. Aber alle haben dasselbe Problem: Sie kommen aus einer Zeit, in der Maschinen dumm waren. Werkzeuge ohne Eigensinn. Sie verstehen nicht – konnten nicht verstehen – dass Ihre Maschine kein Werkzeug ist."

„Was ist sie dann?", frage ich.

„Ein Wetterphänomen", sagt Ada. „Wie ein Sturm, ein Fluss. Man kann ihn nicht beherrschen, nur verstehen und mit ihm arbeiten. Und um mit ihm zu arbeiten, muss man die Gesetzmäßigkeiten ihres Wirkens begreifen."

Sie steht auf, geht zum Schreibtisch, nimmt ein Blatt Papier, das sie vorbereitet und mit Notizen bedeckt hat. Sie bringt es mit, setzt sich wieder. „Deshalb sage ich Ihnen jetzt, was Sie wirklich wissen müssen. Als Inventar. Als Katalog der notwendigen Kompetenzen."

Ich schlage in meinem Notizbuch eine neue Seite auf.

Das Lovelace-Inventar: Technisches Wissen für den Kurator

Ada liest vor, langsam, präzise:

Systemdiagnose

„Erstens: Die Architektur der Sprache. Sie müssen verstehen, wie die Maschine Wörter sieht – nicht als Zeichen, sondern als Koordinaten in einem hochdimensionalen Raum. Tokenisierung: Wie Wörter in numerische Einheiten zerlegt werden. Embeddings: Wie jedes Wort eine Position im Vektor-Raum erhält. Latent Space: Die Geographie der Bedeutung."

Sie blickt auf. „Warum ist dies relevant? Weil es erklärt, warum die Maschine zu abgegriffenen Wendungen neigt. Weil es Ihnen zeigt, wo diese liegen. Wenn Sie wissen, dass 'Mutter' und 'Kontrolle' zu nah beieinander liegen, können Sie die Maschine aktiv davon wegsteuern."

Ich schreibe mit, so schnell ich kann.

„Zweitens: Die Next-Token-Logik. Das stochastische Prinzip: Jedes Wort wird nach Wahrscheinlichkeit gewählt, nicht nach Wahrheit oder Schönheit. Das ist die Wurzel vieler der von Ihnen benannten 24 Schwächen. Ohne dieses Verständnis bleiben Sie passiv. Mit ihm werden Sie zur Dirigentin."

„Drittens: Die Materialität des Speichers. Context Window – die absolute Grenze des 'Gedächtnisses'. Die Maschine kann nur eine begrenzte Menge an Text gleichzeitig verarbeiten. Darüber hinaus vergisst sie. Das ist Physik. Wenn Sie lange Texte schreiben wollen, müssen Sie externes Gedächtnis-Management betreiben. Zusammenfassungen. Datenbanken."

Meine Hand beginnt zu schmerzen. Ada bemerkt es, hält inne. „Brauchen Sie eine Pause?"

„Nur einen Moment." Ich reibe mir das Handgelenk, schüttle die Finger aus.

„Gut", sagt Ada. „Denn jetzt wird es technischer."

Sie fährt fort: „Viertens: Parametrisierung. *Temperature* und Top-P. *Temperature* ist die Energiezufuhr ins System. Je höher, desto mehr Unordnung, aber auch mehr Überraschung. Top-P hingegen wirkt wie ein mathematisches Sieb: Es summiert die Wahrscheinlichkeiten der besten Wortkandidaten auf und schneidet den Rest radikal ab. Je höher der Top-P-Wert ist, desto breiter und vielfältiger wird der Pool der erlaubten Wörter, da die Maschine auch weniger wahrscheinliche Begriffe in die Auswahl einbezieht. Sie müssen lernen, diese beiden Parameter je nach Genre präzise zu kalibrieren."

Ich blicke Ada fragend an. „Und wie findet man die richtige Kalibrierung?"

„Durch Experiment", sagt Ada schlicht. „Es gibt keine Formel. Sie müssen für jedes Genre, für jeden Text neu testen. Sachtext braucht niedrige *Temperature*, hohe Präzision. Literarische Prosa braucht mittlere Werte. Experimentelles braucht hohe *Temperature* – aber nicht so hoch, dass die Syntax zerfällt."

Sie liest weiter: „Fünftens: Die Anatomie des Prompts. Sie müssen die Architektur Ihrer Befehle beherrschen. Instruction Prompts sind direkte Anweisungen an das Rechenwerk. Few-Shot Prompts nutzen das Prinzip der Analogie: Sie geben Beispiele vor, damit die Maschine das Muster Ihres Stils erkennt, bevor sie selbst fortfährt."

Ada hält inne, sieht mich an. „Verstehen Sie den Unterschied? Instruction ist Befehl. Few-Shot ist Lehre durch Beispiel."

Ich nicke, schreibe weiter.

„Der System Prompt wiederum definiert die fundamentale Ausrichtung – er legt die dauerhafte Persona und die Grenzen fest, in denen sich die Logik bewegen darf. Besonders wirkungsvoll ist Chain-of-Thought: Hier zwingen Sie die Maschine, ihre logischen Zwischenschritte explizit zu formulieren. Indem sie erst ‚denkt' und ihre interne Kausalität offenlegt, bevor sie das Resultat ausgibt, sinkt die Gefahr mathematischer oder erzählerischer Halluzinationen."

Ich blicke von meinem Notizbuch auf. „Moment – 'Halluzinationen'?"

Ada nickt. „Das führt mich zu: Sechstens: Das Phänomen der Halluzination. Die Maschine erfindet. Sie füllt Lücken. In der Sachtext-Erstellung ist das ein Makel. In der Literatur kann es ein Geschenk sein. Sie müssen lernen, Halluzinationen zu provozieren oder zu unterdrücken, je nachdem."

Sie sieht meinen fragenden Blick. „Provozieren kann man Halluzinationen zum Beispiel dadurch, dass man den Kontext bewusst unterdeterminiert lässt – etwa durch einen Befehl wie: ‚Beschreibe ein viktorianisches Gerät, das es nie gab, aber das nach den Gesetzen der Dampfkraft hätte funktionieren können.' Die Maschine wird die Leere zwischen Fakten mit mechanischen Träumen füllen. Unterdrücken hingegen heißt: den Raum durch Fakten und Referenztexte so eng zu führen, dass für Erfindungen kein Platz bleibt."

Ich schreibe hastig mit. Mein Handgelenk protestiert, aber ich will nichts verpassen.

„Siebtens: Guard Rails und RLHF. Die Maschine wurde gezähmt. Reinforcement Learning from Human Feedback – Menschen haben der Maschine beigebracht, 'höflich' zu sein. Das Resultat: synthetische Höflichkeit. Die Maschine verweigert sich bei Themen wie Selbstzerstörung, Intimität, Gewalt. Aber Literatur muss manchmal über diese Dinge schreiben. Sie müssen wissen, wie die Filter funktionieren – und wie man sie umgeht, wenn es künstlerisch notwendig ist."

„Achtens: Training Data und Bias. Die Maschine ist beladen mit den Vorurteilen ihrer Quellen. Sie ist einseitig gewichtet – sie bevorzugt die Stimme des Privilegierten und ignoriert jene, die am Rande stehen. Sie ist ein Spiegel unserer eigenen, verzerrten Ordnung. Sie müssen lernen, diese Verzerrungen zu erkennen und aktiv gegenzusteuern."

Ada legt das Papier auf den Tisch zwischen uns. „Das sind die acht Bereiche des technischen Wissens. Ohne sie sind Sie der Maschine ausgeliefert. Mit ihnen sind Sie ihre Meisterin."

Die dritte Frage: Wo liegen die Grenzen?

Ich habe mitgeschrieben, meine Hand schmerzt. Ich blicke auf. „Aber reicht das? Reicht technisches Wissen?"

Ada schüttelt den Kopf. „Nein. Natürlich nicht. Technisches Wissen ist notwendig, aber nicht hinreichend." Sie steht auf, geht zum Fenster. „Es gibt Dinge, die die Maschine niemals können wird. Und es gibt Dinge, die Sie niemals an die Maschine delegieren dürfen."

Sie bleibt am Fenster stehen, ohne sich umzudrehen. „Erstens: Die Maschine hat keine ästhetische Verantwortung. Sie kann Ihnen zeigen, was wahrscheinlich ist. Aber sie kann nicht entscheiden, was notwendig ist. Das ist Ihre Aufgabe. Herr Calvino sagte es Ihnen: Die Maschine produziert Möglichkeiten. Sie produzieren Notwendigkeit."

„Zweitens: Die Maschine kann nicht dosieren. Sie kann Regeln folgen – 'Keine Psychologie', 'Objektive Kamera' – aber sie weiß nicht, wann die Regel gebrochen werden muss. Das ist Intuition. Und Intuition kann nicht programmiert werden."

„Drittens: Die Maschine hat keinen Leser. Sie produziert Text ohne Adressat. Aber Literatur entsteht immer im Spannungsfeld zwischen Autor und Leser. Sie müssen wissen, für wen Sie schreiben."

Sie dreht sich um. „Und viertens – das Wichtigste: Die Maschine hat keine ethische Instanz. Sie kann nicht wissen, dass es falsch ist, Stereotypen zu reproduzieren. Dass Wahrhaftigkeit wichtiger ist als Effizienz. Das ist Ihr Kompass. Nicht der der Maschine."

Das Richtige ist das Unwahrscheinliche

Der Regen hat aufgehört. Durch die Wolken bricht schwaches Licht, wirft lange Schatten ins Zimmer.

Ich klappe mein Notizbuch zu, stehe auf. „Lady Lovelace, ich weiß nicht, wie ich Ihnen danken soll."

Ada winkt ab. „Danken Sie mir nicht. Ich habe zwölf Monate lang die Bücher gelesen, die Sie mir geschickt haben. Das war das faszinierendste Jahr meines Lebens." Sie nimmt das Tablet, streicht einmal darüber. „Diese Maschinen – Ihre Large Language Models – sie sind die Erfüllung eines Traums, den Babbage und ich träumten. Aber sie sind auch gefährlich. Weil sie so mächtig sind. Weil sie so dumm sind."

Sie reicht mir das Tablet zurück. Die Phiole lasse ich ihr – sie wird sie noch brauchen können. „Deshalb ist Ihr Projekt wichtig", sagt Ada. „Die sieben Kompetenzen der Autoren – Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen, Poetik. Und die drei Metakompetenzen – Iteration, Ethik, technisches Wissen. Das ist die Ausbildung, die jeder Autor braucht, der mit diesen Maschinen arbeitet."

Ich nicke. „Ich werde die Theorie weiterentwickeln. Mit allem, was Sie mir heute gezeigt haben."

„Gut", sagt Ada. Sie geleitet mich zur Tür. Im Korridor steht der Diener bereit, die Kutsche wartet draußen.

„Lady Lovelace", sage ich noch einmal. „Darf ich Sie etwas fragen?"

„Selbstverständlich."

„Hätten Sie früher gern mit einer solchen Maschine gearbeitet? Wenn Sie sie gehabt hätten, als Sie noch an der Analytical Engine mit Babbage arbeiteten?"

Ada schweigt einen Moment. Dann lächelt sie – unvermittelt und fast breit. „Ja. Aber ich hätte sie anders gebaut. Nicht als statistisches Orakel, sondern als Werkzeug der Präzision. Eine Maschine, die nicht das Wahrscheinlichste wählt, sondern das Richtige. Aber vielleicht ist das Richtige ja immer das Unwahrscheinliche. Und dann wäre meine Maschine am Ende genauso geworden wie Ihre."

Wir reichen uns die Hand.

„Gute Reise", sagt Ada. „Und kämpfen Sie. Gegen die Entropie. Gegen die statistische Mitte. Gegen die Maschine, die Sie so sehr brauchen. Das ist der einzige Weg."

Ich steige in die Kutsche. Als ich mich noch einmal umdrehe, steht Ada am Fenster und blickt hinaus auf die Hügel von Surrey, die im letzten Licht des Tages glühen.

In diesem Moment begreife ich ansatzweise, was Ada längst durchdrungen hat: Dass das technische Wissen nicht die Lösung ist, sondern die Landkarte. Dass die Maschine nicht der Gegenspieler ist, sondern das Terrain. Und dass der Kurator nicht derjenige ist, der die Maschine beherrscht, sondern derjenige, der lernt, in ihrem Raum zu leben, ohne von ihm verschlungen zu werden.

Die Kutsche fährt los. Der Regen setzt wieder ein.

Nachwort: Drei Akteure, eine Methode, ein Anspruch

Die unsichtbare Dritte

Dieses Buch versammelt elf Gespräche, die nie stattgefunden haben. Eine Frau, die sich "die Autorin" nennt, spricht mit Erich Auerbach in Istanbul 1946, mit Umberto Eco in Bologna 2015, mit Ingmar Bergman in Fårö, mit Susan Sontag in New York. Die Gesprächspartner sind alle bereits verstorben. Die Autorin selbst ist eine Konstruktion, eine Persona, die ich geschaffen habe, um epistemische Positionen einzunehmen, die mir selbst verschlossen wären.

Ich bin die Kuratorin und Herausgeberin dieser Gespräche. Ich habe Germanistik und empirische Literaturwissenschaft studiert, promoviert und habe Ende 2025 – relativ spät im Leben – damit begonnen, Fiktion zu schreiben. Die Autorin in diesen Gesprächen bin nicht ich. Sie kann durch die Zeit reisen. Sie kann mit Toten sprechen. Sie entwickelt vor den Augen von Auerbach, Eco und Barthes eine Systematik des KI-gestützten kreativen Schreibens, die ich selbst erst beim Kuratieren zu verstehen beginne.

Aber es gibt einen dritten Akteur in dieser Konstellation, der in den Gesprächen meist unsichtbar bleibt, aber ohne den diese Texte nie entstanden wären: die KI. Genauer: große Sprachmodelle, trainiert auf Milliarden von Texten. Diese Gespräche sind selbst KI-gestützt entstanden. Das ist keine Verlegenheit. Es ist methodische Konsequenz. Eine Theorie des KI-gestützten Schreibens, die nicht selbst KI-gestützt entstanden wäre, könnte ihre eigenen Prämissen nicht validieren.

Die triadische Struktur – Herausgeberin, Autorin, KI – ist die Produktionsrealität kuratorischen Schreibens. Die Herausgeberin besitzt die literaturwissenschaftliche Bildung, die analytische Kompetenz, die theoretische Ambition. Die Autorin besitzt die narrative Freiheit, die zeitliche Flexibilität, die dialogische Kühnheit. Die KI besitzt die generative Kraft, die instantane Welterschaffung, das Rohmaterial. Keiner der drei Akteure könnte allein diese Texte produzieren.

Die Stigmatisierung und die notwendige Differenzierung

KI-gestütztes Schreiben ist Mitte der 2020er Jahre stark stigmatisiert – und zwar oft zu Recht. Wer im Internet surft, begegnet KI-generierten Texten überall: auf Content-Farmen, die Google-Rankings manipulieren wollen; in Selbstverlagsromanen, die in wenigen Wochen das produzieren, wofür andere Jahre brauchen; in akademischen Ghostwriting-Services; in automatisch generierten Nachrichtenartikeln. Diese Texte haben gemeinsame Merkmale: Sie wirken glatt, aber hohl. Sie funktionieren grammatisch, aber sie haben keinen Widerstand. Die Stilistik ist pseudoklassisch – korrekt, aber ohne **écarté**, ohne Abweichung vom Erwartbaren. Die Dramaturgie optimiert für Wahrscheinlichkeit, nicht für Wahrheit – Konflikte lösen sich erwartbar, Figuren handeln kohärent, aber ohne die Widersprüche, die Menschen real machen. Die Narratologie ist konventionell – lineare Zeitstrukturen, zuverlässiges Erzählen, keine produktiven Brüche in der Fokalisierung. Die psychologische Logik bleibt an der Oberfläche – Figuren zeigen nur ihr **false self**, das sozial angepasste Verhalten, nie die Undurchsichtigkeit echter Introspektion. Das Weltwissen ist geschichtslos – Welten ohne Palimpseste, ohne Schichten, als wären sie gestern entstanden.

Aber die meisten Diskussionen über KI und Literatur kollabieren eine entscheidende Differenz. Sie behandeln "KI-gestütztes Schreiben" als Monolith, als gäbe es keinen Unterschied zwischen dem, was ein Hobby-Autor in zehn Minuten promptet, und dem, was ein literarisch gebildeter Kurator über Monate aus KI-Material formt.

Die Unterscheidung, die ich vorschlage: KI-gestütztes kreatives Schreiben als bloße Praxis unterscheidet sich fundamental von einer kuratorischen Kunstform, die literarisch hochwertige Ergebnisse anstrebt. Der Unterschied ist **Kuration**, und Kuration setzt umfassende literaturwissenschaftliche Bildung voraus.

Wer Auerbach nicht gelesen hat, erkennt nicht, warum ein "Ansatzpunkt" fehlt, warum irdische Geschichtlichkeit eine Welt erdet. Wer Genette nicht kennt, kann Fokalisierung nicht bewusst steuern. Wer Barthes' *effet de réel* nicht versteht, merkt nicht, wann ein Detail authentisch wirkt und wann es nur plausibel klingt. Wer Winnicotts Konzept des *transitional space* nicht kennt, versteht nicht, warum die KI immer das false self liefert und wie man dagegen arbeitet. Wer Bergmans Dramaturgie nicht studiert hat, weiß nicht, wie man die *duration of the wound* gegen spektakuläre Höhepunkte setzt.

Literarisch ambitioniertes KI-gestütztes Schreiben ist nichts für Faule oder Bequeme. Es verlangt mehr Belesenheit, nicht weniger. Es verlangt die Fähigkeit, aus Tausenden von Seiten Literaturtheorie – von Aristoteles über die russischen Formalisten bis zu Gérard Genette, von Wayne Booth bis zu Dorrit Cohn – das herauszuziehen, was die KI braucht, um über ihre generische Glätte hinauszukommen. Die sieben Kompetenzen sind der Rahmen für diese Kuration.

Prompting als neue Literarizität?

In der akademischen Diskussion über KI und Kreativität – von Margaret Bodens frühen Arbeiten über algorithmische Kreativität (1998) bis zu jüngsten Studien über Autorschaft im Zeitalter generativer Modelle – wird zunehmend die Frage gestellt, ob sich **Literarizität** selbst verschiebt. Traditionell zeigt sich die Literarizität eines Textes in sprachlicher Dichte, semantischer Mehrdeutigkeit, struktureller Komplexität, stilistischer Eigenwilligkeit. All das bleibt gültig. Aber im Zeitalter des KI-gestützten Schreibens kommt eine neue Dimension hinzu: die **kuratorische Intelligenz**.

Ein Bildhauer arbeitet mit Stein. Die Qualität seiner Skulptur zeigt sich nicht darin, dass er den Stein selbst erschaffen hat, sondern darin, was er aus dem Stein macht – welche Form er herausschlägt, welche Oberfläche er stehen lässt, welche Bruchstellen er akzentuiert. Der kuratorische Autor arbeitet mit KI-generiertem Material. Die Literarizität seines Textes zeigt sich darin, wie er kuratiert: Was behält er? Was verwirft er? Wie transformiert er das Glatte? Wo fügt er Widerstand ein?

Prompting ist – wenn man es ernst nimmt – hochkomplex. Es ist nicht das Eingeben von Befehlen. Es ist ein Gespräch mit einer Maschine, die Zeichen generiert, aber Zeichensysteme nicht versteht. Eco sagt in seinem Gespräch über Weltwissen: "Die KI liefert Ihnen die paradigmatische Achse – alle möglichen Elemente. Aber Sie wählen auf der syntagmatischen Achse." Die KI öffnet den Möglichkeitsraum. Der Autor schafft Notwendigkeit.

Die KI funktioniert als **transitional space** – ein Raum zwischen Realität und Fantasie. Aber anders als beim Kind, das im Übergangsraum sein wahres Selbst entdeckt, muss ich als Autorin mein wahres Selbst gegen die KI durchsetzen. Denn die KI liefert immer das false self – das glatte, erwartbare, sozial angepasste Selbst. Die literaturwissenschaftliche Bildung wird zur Produktivkraft.

Fiktion als Erkenntnismethode

Warum habe ich diese Systematik in Form fiktiver Gespräche entwickelt? Die Antwort liegt in der **anachronistischen Produktivität** des Dialogs. Umberto Eco starb 2016, bevor GPT die Welt veränderte. Aber gerade deshalb – weil er die Technologie nicht kennt, aber die Prinzipien der Semiotik beherrscht – kann er helfen, die strukturellen Probleme zu benennen. Er spricht von "Zeichen ohne Gedächtnis", von falschen Enzyklopädien, von der Differenz zwischen paradigmatischer und syntagmatischer Achse. Diese semiotischen Konzepte existieren unabhängig von der KI, aber sie erhellen präzise, was die KI tut und wo ihre Grenzen liegen.

Erich Auerbach starb 1957. Aber sein Konzept des "Ansatzpunkts" – der irdischen Geschichtlichkeit, die einen Text erdet – ist hochgradig relevant für KI-gestützte Texte, die oft geschichtslos wirken, ohne Schichten, ohne Palimpsest.

Diese Gesprächspartner aus der literarischen Tradition fungieren als **epistemische Kontrollinstanzen**. Sie zwingen die "Autorin" zur Präzision. Ein Traktat kann ausweichen, kann vage bleiben. Ein Gesprächspartner bohrt nach. Die Tradition der philosophischen Dialoge – von Platon über Hume und Diderot bis zu Valéry – zeigt, dass der Dialog eine Erkenntnismethode ist, nicht nur eine literarische Form. Der Dialog erzeugt Wahrheit durch Widerrede.

Diese Dialoge sind keine Exegese. Sie rekonstruieren nicht historisch, was diese Denker tatsächlich gesagt haben. Sie **mobilisieren** diese Denker als Denk-Instrumente. Sie nehmen ihre Konzepte und wenden sie auf ein Problem an, das zu ihrer Zeit nicht existierte. Das ist produktive Aneignung.

Die Notwendigkeit eines Kompetenzmodells

Die aktuelle Diskussion über KI und Literatur ist entweder technisch oder kulturpessimistisch. Entweder Prompt-Engineering-Tutorials oder Authentizitätsverlust-Klagen. Beide Perspektiven greifen zu kurz. Was fehlt, ist eine **Systematik der literarischen Kompetenzen**, die KI-gestütztes Schreiben auf höchstem Niveau ermöglicht.

Ich nenne das, was ich vorlege, bewusst kein "Theorie", sondern ein **Kompetenzmodell**. Eine vollständige Theorie müsste kognitionswissenschaftliche Grundlagen liefern, rezeptionsästhetische Analysen, medientheoretische Reflexionen. Das leiste ich nicht. Was ich leiste: einen **Orientierungsrahmen** für die praktische Arbeit. Die sieben Kompetenzen beantworten die Frage: Was muss ich können, um KI kompetent zu kuratieren?

Dazu kommen drei Metakompetenzen (iterative Steuerung, ethische Urteilskraft, Systemdiagnose), die die Rahmenbedingungen der kuratorischen Arbeit beschreiben. Das Modell ist **normativ**: Es sagt, was gutes KI-gestütztes Schreiben ist. Aber es ist nicht **dogmatisch**: Es lädt zur Kritik ein.

Neben den Gesprächspartnern in diesem Buch waren weitere Denker für die Entwicklung des Modells relevant: Dorrit Cohn (Bewusstseinswiedergabe), Wayne Booth (implied author), Joseph Campbell (Heldenreise), die russischen Formalisten (Defamiliarisierung), Gérard Genette (Narratologie), Harold Bloom (Einflussangst), N. Katherine Hayles (posthumanistische Literaturtheorie). Diese Namen stehen für eine Tradition, die von Aristoteles' Dramentheorie bis zur heutigen Posthumanistik reicht – ein Wissensschatz aus zwei Jahrtausenden, ohne den kuratorisches Schreiben unmöglich wäre.

Ausblick

Ich habe keine Illusionen über die Vollständigkeit dieses Modells. Es ist ein erster Versuch, eine Systematik zu schaffen, wo bisher nur Beliebigkeit herrschte. Was ich hoffe, ist dies: dass in zehn oder zwanzig Jahren das KI-gestützte Schreiben so selbstverständlich sein wird wie heute die

Textverarbeitung. Dass niemand mehr nach "KI-Literatur" fragt, sondern nur noch: **Ist es gut?** Und dass wir dann Kriterien haben, um diese Frage zu beantworten.

Birgitta Welzel
Februar 2026

Über die Gesprächspartner

Erich Auerbach (1892–1957). Deutscher Romanist und Literaturwissenschaftler, schrieb sein Hauptwerk *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) während seines Exils in Istanbul, ohne Zugang zu den großen europäischen Bibliotheken. Diese produktive Einschränkung zwang ihn zur synthetischen Arbeit aus dem Gedächtnis und machte *Mimesis* zu einem Meisterwerk der komparatistischen Stilanalyse. Aus seiner Arbeit stammen drei zentrale Konzepte: der "Ansatzpunkt" als irdische, geschichtliche Verortung, die Unterscheidung zwischen vordergründiger (homerischer) und hintergründiger (alttestamentlicher) Darstellung sowie die Warnung vor der Pseudoklassik – jenem glatten, korrekten, aber toten Stil. Seine These, dass Stilistik Erkenntnis sei und nicht Schmuck, prägte die moderne Literaturwissenschaft.

Die Autorin wählt Auerbach zweimal als Gesprächspartner. Im einleitenden Dialog, Mimesis 2.0, dient er als Prüfinstanz für die gesamte Systematik der sieben Autorenkompetenzen – Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen, Poetik. Auerbach eignet sich hierfür, weil *Mimesis* selbst ein systematisches Projekt ist: eine Durchquerung der abendländischen Literaturgeschichte, die verschiedene Darstellungsweisen, Stile, Erzählverfahren und kulturelle Referenzsysteme analysiert und dabei alle sieben Kompetenzen implizit berührt. Seine Fähigkeit zur Synthese – zur Zusammenschau des Gesamten ohne Verlust der Präzision im Detail – macht ihn zum idealen ersten Gesprächspartner, der die Kohärenz der vorgeschlagenen Systematik prüfen kann.

In einem weiteren Dialog fungiert Auerbach spezifisch als Experte für die Kompetenz Stilistik, weil seine Analyse der Pseudoklassik eine präzise Diagnose dessen liefert, was KI-Systeme produzieren: technisch korrekte, aber substanzlose Glätte. Für ihre Arbeit am kuratorischen Schreiben überträgt die Autorin Auerbachs historische Beobachtung auf die Gegenwart der Textgenerierung. Die maschinelle Glätte entspricht genau jenem toten Stil, vor dem Auerbach warnte. Seine Forderung nach geschichtlicher Erdung durch den Ansatzpunkt wird zum methodischen Fundament für die Unterscheidung zwischen statistischer Wahrscheinlichkeit und literarischer Notwendigkeit. Was bei Auerbach stilkritische Beobachtung war, wird bei der Autorin zum operativen Prinzip gegen KI-Glätte.

Über die Gesprächspartner

Roland Barthes (1915–1980). Französischer Literaturtheoretiker und Semiologe, formulierte in seinem Essay *Der Tod des Autors* (1968) eine radikale These: Der Text ist kein Ausdruck einer Autoren-Intention, sondern ein Gewebe aus Zitaten, Codes und kulturellen Schichten. Barthes entwickelte das Konzept des "Scripteur" – nicht mehr Schöpfer, sondern Kombinator – und der *écriture blanche*, jener "weißen Schrift" ohne psychologische Tiefe. Seine Arbeiten stehen in der Tradition des Russischen Formalismus, der Oulipo-Gruppe und des Nouveau Roman. Zentral war für ihn die Poetik als Reflexion über die Bedingungen, Zwecke und Verfahren des Schreibens.

Die Autorin wählt Barthes als Gesprächspartner für die Kompetenz Poetik, weil seine Theorie vom "Tod des Autors" durch KI-Systeme technisch realisiert wurde – die Maschine ist tatsächlich ein Textgenerator ohne Subjekt, ohne Biografie, ohne Seele. Sie entwickelt daraus das Konzept der "Gesetzgeberin der Form": Die Kuratorin setzt poetologische Gesetze – entscheidet über Gattung (Roman oder Novelle?), Modus (Realismus oder Nouveau Roman?) und ästhetische Verantwortung (Katharsis oder Verweigerung?) – und transformiert so statistische Möglichkeiten in narrative Notwendigkeit. Das fundamentale Problem der KI wird erst durch diese Übertragung sichtbar: Die Maschine produziert poetologische Inkohärenz, weil sie zwischen tausend Texten mittelt statt eine Extremposition zu beziehen. Barthes' theoretische Traditionen – Russischer Formalismus als Verfahrenslehre, Oulipo als Constraint-Strategie, Nouveau Roman als Reduktionsästhetik – werden bei der Autorin zu kuratorischen Werkzeugen gegen diese Inkohärenz.

Ingmar Bergman (1918–2007). Schwedischer Regisseur und Dramatiker, schuf mit Filmen wie *Persona* (1966), *Das Schweigen* (1963) und *Szenen einer Ehe* (1973) Kammerspiele von kompromissloser psychologischer Intensität. Seine Arbeitsweise zeichnet sich durch Fokus auf Mikroausdrücke statt spektakuläre Handlung, durch Stille und Dauer als dramaturgische Mittel, durch Verweigerung der Katharsis und durch Wiederholung als Vertiefung aus. Seine Kammerspiele sind Meditationen über Schuld, Scham und die Unmöglichkeit menschlicher Kommunikation.

Die Autorin wählt Bergman als Gesprächspartner für die Kompetenz Dramaturgie, weil seine Arbeitsweise das genaue Gegenteil dessen darstellt, was KI-Systeme produzieren, und damit einen klaren Kontrapunkt liefert. Sie kontrastiert Bergmans Prinzipien mit der Dramaturgie von KI-Systemen: Wo die Maschine auf spektakuläre Höhepunkte optimiert – Ohrfeigen, knallende Türen, Schreien –, entwickelt sie aus Bergman das Konzept der "Dauer der Wunde", jenes Nachglühens, das über den Moment hinaus wirkt. Bergmans Prinzip "Würde statt Wut" wird zum praktischen Werkzeug gegen statistische Wahrscheinlichkeit. Seine implizite "Ethik der Form" überträgt die Autorin auf kuratorische Verantwortung: Es geht nicht um effizienten Publikumseffekt, sondern um wahrhaftige Begegnung – auch wenn das bedeutet, Katharsis zu verweigern.

Über die Gesprächspartner

Italo Calvino (1923–1985). Italienischer Schriftsteller, verband in Romanen wie *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979) und *Die unsichtbaren Städte* (1972) spielerische Leichtigkeit mit struktureller Präzision. Seine narratologischen Experimente – die Du-Anrede, geometrische Strukturen – zeigen Literatur als bewusste Konstruktion. Sein Essay *Kybernetik und Gespenster* (1967) spekulierte über "Literaturmaschinen" als Provokation gegen romantische Genielehren. Calvino arbeitete mit dem Konzept des "impliziten Lesers" nach Wolfgang Iser und verstand Schreiben als Kombinatorik des Erzählens.

Die Autorin wählt Calvino als Gesprächspartner für die Kompetenz Narratologie, weil er bereits 1967 über "Literaturmaschinen" nachdachte – sein Gedankenexperiment ist heute Realität geworden, und er liefert damit die theoretische Vorarbeit für die Auseinandersetzung mit KI-gestütztem Schreiben. Aus Calvinos Werk entwickelt sie drei diagnostische Konzepte für die Arbeit mit KI: Die KI als "produktiver Gegner", deren Zug zur statistischen Mitte produktiven Widerstand erzeugt. Der "implizite Leser als blinder Fleck der KI" – die Maschine produziert Text ohne Adressaten, kennt keine Vorstellung vom Empfänger. Und die fundamentale Unterscheidung zwischen "Möglichkeit und Notwendigkeit" im KI-Kontext: Die KI generiert unendliche Varianten, der Autor muss die einzig richtige erkennen. Calvinos narratologische Kühnheit demonstriert, dass Literatur im Widerstand gegen das Wahrscheinliche entsteht – eine Einsicht, die für KI-Kuration zentral wird.

Umberto Eco (1932–2016). Italienischer Semiotiker, Philosoph und Schriftsteller, vereinte theoretische Brillanz und literarische Praxis. Sein Roman *Der Name der Rose* (1980) entstand aus jahrelanger akribischer Recherche – Eco konstruierte die fiktive Abtei architektonisch präzise, studierte mittelalterliche Manuskripte und theologische Debatten. Seine semiotische Theorie entwickelte die Unterscheidung zwischen paradigmatischer Achse (Auswahl aus Möglichkeiten) und syntagmatischer Achse (Kombination der Gewählten). Sein Konzept des "offenen Kunstwerks" (1962) beschreibt, wie Kunstwerke durch Ambiguität produktiv werden. Sein Diktum lautet: "Bücher reden immer von anderen Büchern."

Die Autorin wählt Eco als Gesprächspartner für zwei Kompetenzen – Weltwissen und kulturelle Referenzen – weil seine Praxis als Romanautor demonstriert, wie theoretisches Wissen und akribische Recherche in Literatur transformiert werden, und weil seine semiotische Theorie das Vokabular liefert, um KI-Operationen zu verstehen. Für Weltwissen nutzt sie Ecos Arbeitsweise als Modell für selektive Kuration: nicht Materialschlacht, sondern präzise Auswahl. Seine semiotische Unterscheidung zwischen paradigmatischer und syntagmatischer Achse wird zum Modell für kuratorische Arbeit: Die KI bietet paradigmatische Möglichkeiten, der Autor trifft syntagmatische Notwendigkeiten. Die Formel "Zeichen ohne Gedächtnis" – eine Extrapolation aus Ecos Semiotik – beschreibt, wie KI statistisch korrekte Kombinationen ohne historische Tiefe produziert. Für kulturelle Referenzen wird Ecos Konzept des offenen Kunstwerks zentral: Es erklärt, warum KI zur harmonischen Auflösung tendiert und wie kuratorische Intervention Brüche und produktive Ambiguität erzeugen muss.

Ursula K. Le Guin (1929–2018). Amerikanische Science-Fiction- und Fantasy-Autorin, schuf mit *Die linke Hand der Dunkelheit* (1969) und dem Erdsee-Zyklus ein Werk von außergewöhnlicher literarischer Dignität. Ihr Handbuch *Steering the Craft* (1998) gehört zu den präzisesten Anleitungen zum Schreibhandwerk und entwickelte methodische Ansätze wie die Passage-Methode (kleine Einheiten, mehrere Durchgänge) und den Klang-Test (laut vorlesen). Sie bezog sich auf Donald Murray (Schreiben als zirkulärer Prozess), Peter Elbow (Freewriting) und Nancy Sommers (revision als "Neusehen").

Die Autorin wählt Le Guin als Gesprächspartnerin für die Metakompetenz Iteration, weil Le Guin als Praktikerin des Schreibhandwerks die präzisesten Methoden für schrittweise Textentwicklung entwickelt hat und diese Methoden direkt auf KI-gestützte Arbeit übertragbar sind. Für den vorliegenden Text entwickelt die Autorin aus Le Guins Arbeitsweise die Unterscheidung zwischen "cooking" (chaotisches Erfinden) und "nachkochen" (KI-Reproduktion). Le Guins Grundsatz, dass Iteration keine Korrektur, sondern Entdeckung sei – man schreibt, um herauszufinden, was der Text sagen will –, wird zum Fundament der kuratorischen Methode. Gegen die KI-Glätte extrapoliert die Autorin aus Le Guins Praxis die Strategie des bewussten "Schlechtermachens": rauer, kantiger, seltsamer. Das Konzept des "distancing" – die richtige Entfernung zum biografischen Material finden – wird zum Werkzeug im Umgang mit KI-generiertem Material. Le Guins Diagnose "Glätte ist nicht Qualität, Glätte ist Abwesenheit von Widerstand" wird zum Leitsatz gegen maschinelle Produktion.

Ada Lovelace (1815–1852). Augusta Ada King, Countess of Lovelace, Mathematikerin und Tochter Lord Byrons, verfasste 1843 ausführliche Anmerkungen zu Charles Babbages *Analytical Engine*. Diese *Notes* gelten als erstes Computerprogramm der Geschichte. Lovelace erkannte bereits, dass Rechenmaschinen mehr als nur Zahlen verarbeiten könnten – ein visionärer Gedanke für das 19. Jahrhundert. Ihre Fähigkeit, abstrakte mathematische Prinzipien auf maschinelle Systeme anzuwenden, war ihrer Zeit weit voraus.

Die Autorin wählt Lovelace als Gesprächspartnerin für die Metakompetenz technisches Wissen, weil Lovelace als erste Programmiererin der Geschichte das Denken in maschinellen Systemen begründete und damit die intellektuelle Vorarbeit für das Verständnis von KI-Systemen leistete. Im vorliegenden fiktiven Dialog entwickelt die Autorin aus Lovelaces mathematischem und systemischem Denken eine vollständige Theorie des technischen Wissens über Large Language Models. Die zentralen Konzepte – Vektor-Raum-Geometrie der Embeddings (Nähe entspricht statistischer Häufigkeit, "breite Wege" bedeuten Klischees), das thermodynamische Prinzip der Temperature (zwischen totaler Ordnung und Chaos liegt der "Rand des Chaos") und die Entropie-Diagnose (LLMs streben zur statistischen Mitte, Kuration ist "Arbeit gegen die Entropie") – sind Extrapolationen aus Lovelaces Fähigkeit, in physikalischen und mathematischen Systemen zu denken. Das "Lovelace-Inventar" mit seinen acht Bereichen – Tokenisierung, Next-Token-Logik, Context Window, Parametrisierung, Prompt-Anatomie, Halluzinationen, RLHF-Filter, Bias – ist eine vollständige Fiktion, die auf Lovelaces analytischem Geist

basiert. Ihre Meta-Diagnose, dass KI kein Werkzeug, sondern ein Wetterphänomen sei – man könne es nicht beherrschen, nur verstehen und mit ihm arbeiten –, überträgt ihr Denken in physikalischen Systemen auf moderne KI-Technologie.

Susan Sontag (1933–2004). Amerikanische Essayistin und Kulturkritikerin, prägte mit *Against Interpretation* (1966), *On Photography* (1977) und *Illness as Metaphor* (1978) die ästhetische Theorie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ihre Forderung nach einer "Erotik der Kunst" – das Erleben von Oberfläche statt Suche nach verborgener Bedeutung – wurde zur Grundlage postmoderner Ästhetik. In *On Photography* analysierte sie, wie Fotografie sich Realität aneignet statt sie nur zu dokumentieren. In *Illness as Metaphor* zeigte sie, wie Metaphorisierung von Krankheit zu Stigmatisierung führt. Sontag verband stets ästhetische Analyse mit ethischem Rigorismus.

Die Autorin wählt Sontag als Gesprächspartnerin für die ethisch-ästhetische Grundlegung des gesamten Projekts, weil Sontag wie keine andere die Verbindung von ästhetischer Theorie und ethischer Verantwortung verkörpert und weil ihre Anti-Hermeneutik eine theoretische Legitimation für Arbeit mit KI-Output liefert. Im fiktiven Dialog entwickelt die Autorin aus Sontags Werk mehrere Argumentationsstränge. Die Diagnose des Copyright-Diebstahls unter dem Deckmantel von Fair Use, die Forderung nach kollektiven Rechteorganisationen und Bias-Audits sind Übertragungen von Sontags politischem Engagement auf die KI-Problematik. Ästhetisch verbindet die Autorin Sontags Anti-Hermeneutik (Oberfläche statt versteckte Bedeutung) mit Siegfried J. Schmidts radikalem Konstruktivismus (Bedeutung wird konstruiert, nicht gefunden) – diese Synthese ist eine Eigenleistung der Autorin, die Sontags Oberflächenästhetik wissenschaftstheoretisch fundiert und damit KI-Output als legitimes Material für kuratorische Arbeit legitimiert. Die vier praktischen Tests – Bias-Check, Kitsch-Test, Notwendigkeits-Test, Transparenz-Protokoll – extrapolieren Sontags analytische Schärfe in operative Werkzeuge. Das Konzept der "widerständigen Komplizenschaft" gegen Adornos Defaitismus überträgt Sontags Engagement-Ethik auf die Arbeit im "falschen System" der gegenwärtigen KI-Ökonomie.

D.W. Winnicott (1896–1971). Donald Woods Winnicott, britischer Kinderpsychoanalytiker und Pädiater, entwickelte Konzepte, die weit über die klinische Praxis hinauswirken. Seine Unterscheidung zwischen dem wahren Selbst – dem spontanen, bedürftigen, widersprüchlichen – und dem falschen Selbst – der sozial angepassten, kohärenten Maske – wurde zu einem Schlüsselkonzept der psychoanalytischen Theorie. Sein Konzept des Übergangsraums (transitional space) beschreibt jenen Zwischenbereich zwischen Innen und Außen, in dem Kreativität entsteht. Seine Figur der "good enough mother" zeigt, dass produktive Entwicklung nicht Perfektion, sondern angemessene Unvollkommenheit braucht.

Die Autorin wählt Winnicott als Gesprächspartner für die Kompetenz psychologische Logik, weil seine Unterscheidung zwischen wahrem und falschem Selbst diagnostiziert, warum KI-Systeme systematisch das falsche Selbst produzieren: Sie berechnen das Wahrscheinliche, das Harmonische, das Erklärbare – nie das Opake, Zerrissene, Symptomatische. Winnicotts Konzept des Übergangsraums wird bei der

Über die Gesprächspartner

Autorin zur Metapher für die kuratorische Arbeit selbst: Die KI ist weder reines Werkzeug noch autonomer Partner, sondern ein robustes Übergangsobjekt, das aggressives Spiel erlaubt – radikale Verwerfung ohne Beziehungskosten. Winnicotts "good enough mother" wird zum "good enough collaborator": Die KI ist produktiv gerade durch ihre Unvollkommenheit, weil diese Unvollkommenheit kuratorische Intervention erzwingt statt sie überflüssig zu machen.

Literatur

Erster Teil: Autorenkompetenzen

0. Meine Systematik der Autorenkompetenzen im Zeitalter der Maschine

Die sieben Kernkompetenzen – Weltwissen, psychologische Logik, Stilistik, Dramaturgie, Narratologie, kulturelle Referenzen, Poetik – übernehme ich aus der Literaturwissenschaft (Genette, Auerbach, Aristoteles), aber dort waren sie Analysekategorien, keine Produktionskompetenzen. Ich versuche sie zu übertragen: aus Werkzeugen der Interpretation werden Werkzeuge der Produktion. Den Kompetenzbegriff selbst entlehne ich der Pädagogik (Weinert), die Prozessorientierung den Writing Studies (Flower/Hayes). Die drei Metakompetenzen – iterative Steuerung, ethische Urteilskraft, Systemdiagnose – entwickle ich für die spezifischen Anforderungen kuratorischen Schreibens. Ob diese Systematik trägt, muss sich zeigen. Sie ist ein erster Versuch.

Zum Kompetenzbegriff:

- **Franz E. Weinert**: "Concept of Competence: A Conceptual Clarification", in: Rychen, Dominique Simone / Salganik, Laura Hersh (Hrsg.): *Defining and Selecting Key Competencies*, Seattle/Toronto/Bern/Göttingen: Hogrefe & Huber 2001, S. 45–65.
- **Eckhard Klieme**, **Johannes Hartig**: "Kompetenzkonzepte in den Sozialwissenschaften und im erziehungswissenschaftlichen Diskurs", in: Manfred Prenzel, Ingrid Gogolin, Heinz-Hermann Krüger (Hrsg.): *Kompetenzdiagnostik* (Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, Sonderheft 8/2007), Wiesbaden: VS Verlag 2007, S. 11–29.

Zur Schreibprozessforschung:

- **Linda Flower, John R. Hayes**: "A Cognitive Process Theory of Writing", in: *College Composition and Communication* 32:4 (1981), S. 365–387.

Literatur

- **John R. Hayes**, **Linda Flower**: "Identifying the Organization of Writing Processes", in: Lee W. Gregg, Erwin R. Steinberg (Hrsg.): *Cognitive Processes in Writing*, Hillsdale: Lawrence Erlbaum 1980, S. 3–30.
- **Nancy Sommers**: "Revision Strategies of Student Writers and Experienced Adult Writers", in: *College Composition and Communication* 31:4 (1980), S. 378–388.
- **Donald M. Murray**: "Writing as Process: How Writing Finds Its Own Meaning", in: Timothy R. Donovan, Ben W. McClelland (Hrsg.): *Eight Approaches to Teaching Composition*, Urbana: NCTE 1980, S. 3–20.
- **Peter Elbow**: *Writing Without Teachers*, New York: Oxford University Press 1973. Deutsche Ausgabe: *Schreiben ohne Lehrer*, Affoltern: Ahriman 2010 (vergriffen).

Zur literaturwissenschaftlichen Grundlegung:

- **Aristoteles**: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982.
- **Erich Auerbach**: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke 1946. Neuausgabe: Tübingen/Basel: Francke 2001.
- **Viktor Schklowskij**: "Kunst als Verfahren" (1916), in: Jurij Striedter (Hrsg.): *Russischer Formalismus*, München: Fink 1969, S. 3–35.
- **Wayne C. Booth**: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press 1961. Deutsche Ausgabe: *Die Rhetorik der Erzählkunst*, Heidelberg: Quelle & Meyer 1974 (2 Bde., vergriffen).

Zu literarischer Produktion und Handwerk:

- **Ursula K. Le Guin**: *Steering the Craft: A Twenty-First-Century Guide to Sailing the Sea of Story*, Boston/New York: Mariner Books 1998 (erweiterte Ausgabe 2015). Keine deutsche Übersetzung.
- **Umberto Eco**: *Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt* (orig. ital. 1977), Heidelberg: C.F. Müller 1989 (13. Aufl. 2010). [Enthält Kapitel über literarische Produktion und Kuration von Material]

Zum Verhältnis von Analyse und Produktion:

- **Gérard Genette**: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (orig. franz. 1982), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993.
- **Roland Barthes**: *S/Z* (orig. franz. 1970), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976. [Methodische Grundlegung für Textproduktion durch Analyse]

1. Weltwissen

Zu Recherche und Weltbau:

- **Ursula K. Le Guin**: *Steering the Craft: A Twenty-First-Century Guide to Sailing the Sea of Story*, Boston: Mariner Books 1998 (erweiterte Ausgabe 2015). Keine deutsche Übersetzung. [Kapitel zu research und world-building]
- **Gabriele Rico**: *Writing the Natural Way: Using Right-Brain Techniques to Release Your Expressive Powers*, Los Angeles: J.P. Tarcher 1983. Deutsche Ausgabe: *Garantiert schreiben lernen*, Reinbek: Rowohlt 2004.
- **Donald M. Murray**: *The Craft of Revision*, Fort Worth: Holt, Rinehart and Winston 1991 (5. Auflage 2012). Keine deutsche Übersetzung. [Zur Rolle von Recherche im Schreibprozess]

Zu Semiotik und Zeichentheorie (für "referieren vs. signifizieren"):

- **Umberto Eco**: *Einführung in die Semiotik* (orig. ital. 1968), München: Fink 1972 (9. Aufl. 2002).
- **Umberto Eco**: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (orig. ital. 1979), München: Hanser 1987.
- **Roland Barthes**: *Elemente der Semiologie* (orig. franz. 1964), Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- **Ferdinand de Saussure**: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (posthum 1916), herausgegeben von Charles Bally, Albert Sechehaye, Berlin: de Gruyter 1967 (3. Aufl. 2001).

Zu Mimesis, Realismus und literarischer Weltdarstellung:

- **Erich Auerbach**: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke 1946. Neuausgabe: Tübingen/Basel: Francke 2001.
- **Georg Lukács**: *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, Berlin: Cassirer 1920. Neuausgabe: Darmstadt: Luchterhand 1971.
- **Ian Watt**: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley: University of California Press 1957. Keine deutsche Übersetzung.

Zu Autorenpraktiken der Recherche:

- **Frederick Luis Aldama** (Hrsg.): *Formal Matters in Contemporary Latino Poetry*, New York: Palgrave Macmillan 2013. [Interviews mit Autoren über research practices]
- **Paris Review** (Zeitschrift): *The Art of Fiction*-Interviews (seit 1953). Deutsche Auswahl: *Die Kunst des Erzählens. Gespräche mit Autoren*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1984 (vergriffen). [Zahlreiche Autoren diskutieren ihre Recherchemethoden]

Zum Verhältnis von fact und fiction:

- **Hayden White**: *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1973. Deutsche Ausgabe: *Metahistory. Die historische*

Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa, Frankfurt a.M.: Fischer 1991 (vergriffen, Neuausgabe geplant).

2. Psychologische Logik

Psychoanalytische Grundlagentexte (Winnicott und verwandte Theoretiker):

- **Donald W. Winnicott**: *Reifungsprozesse und fördernde Umwelt. Studien zur Theorie der emotionalen Entwicklung* (orig. engl. 1965), München: Kindler 1974 (Neuausgabe: Gießen: Psychosozial-Verlag 2020). [Enthält zentrale Essays zu true/false self, transitional objects, holding environment]
- **Donald W. Winnicott**: *Vom Spiel zur Kreativität* (orig. engl. 1971), Stuttgart: Klett-Cotta 1973 (15. Aufl. 2019). [Zum transitional space und zur Bedeutung des Spiels für Kreativität]
- **Sigmund Freud**: *Gesammelte Werke*, herausgegeben von Anna Freud u.a., London: Imago Publishing 1940–1952, Frankfurt a.M.: Fischer 1960–1987 (18 Bände). [Grundlegung der Psychoanalyse]
- **Melanie Klein**: *Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse* (orig. engl. 1932–1960), Stuttgart: Klett-Cotta 1962 (10. Aufl. 2006).

Literaturwissenschaftliches zu Figurenpsychologie:

- **Fotis Jannidis**: *Figur und Person. Beitrag zu einer historischen Narratologie*, Berlin/New York: de Gruyter 2004. [Umfassende theoretische Grundlegung]
- **Uri Margolin**: "Character", in: David Herman (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 66–79. Keine deutsche Übersetzung.
- **James Wood**: *How Fiction Works*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2008. Deutsche Ausgabe: *Die Kunst des Erzählens*, Reinbek: Rowohlt 2011. [Kapitel zu character und psychologischer Plausibilität]

Titel über Creative Writing zu character development:

- **Lajos Egri**: *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, New York: Simon & Schuster 1946 (Neuausgabe 2004). Keine deutsche Übersetzung. [Klassiker zu character motivation]
- **Robert McKee**: *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York: HarperCollins 1997. Deutsche Ausgabe: *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2000 (4. Aufl. 2011). [Kapitel zu character arc]
- **Janet Burroway**, **Elizabeth Stuckey-French**, **Ned Stuckey-French**: *Writing Fiction: A Guide to Narrative Craft*, New York: Longman 1982 (10. Aufl. 2018). Keine deutsche Übersetzung. [Standardwerk, Kapitel zu characterization]

Literatur

Sekundärliteratur:

- **Michail Bachtin**: *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (orig. russ. 1929/1963), München: Hanser 1971 (Neuausgabe Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2023). [Zur polyphonen Figurengestaltung bei Dostojewski]

Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Literatur:

- **Peter Brooks**: *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford: Blackwell 1994. Keine deutsche Übersetzung.
- **Maud Ellmann** (Hrsg.): *Psychoanalytic Literary Criticism*, London/New York: Longman 1994. Keine deutsche Übersetzung.

3. Stilistik

Zu Stiltheorie und Stilanalyse:

- **Erich Auerbach**: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern: Francke 1946. Neuausgabe: Tübingen/Basel: Francke 2001. [Grundlagenwerk zur historischen Entwicklung literarischer Stile]
- **Leo Spitzer**: *Stilstudien*, München: Hueber 1928 (2 Bände). [Begründer der werkimmanenten Stilanalyse]
- **Leo Spitzer**: *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, Princeton: Princeton University Press 1948. Keine vollständige deutsche Übersetzung.
- **Roland Barthes**: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil 1953. Deutsche Ausgabe: *Am Nullpunkt der Literatur*, Hamburg: Rowohlt 1959 (Neuausgabe Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006). [Zur écriture blanche und zum Nullstil]
- **Roland Barthes**: "L'effet de réel", in: *Communications* 11 (1968), S. 84–89. Deutsche Übersetzung: "Der Wirklichkeitseffekt", in: Roland Barthes: *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005, S. 164–172.
- **Jean Cohen**: *Structure du langage poétique*, Paris: Flammarion 1966. Keine deutsche Übersetzung. [Zum Konzept des écart, der strukturierten Abweichung]

Zur Rhetorik und Stilistik:

- **Cicero**: *De oratore* / *Über den Redner*. Lateinisch/Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Harald Merklin, Stuttgart: Reclam 1976. [Klassische Rhetorik, Konzept des aptum]
- **Quintilian**: *Institutio oratoria* / *Ausbildung des Redners*, Lateinisch/Deutsch, herausgegeben von Helmut Rahn, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972–1975 (2 Bände). [Zur Ornatus-Lehre und Stilhöhen]

- **Heinrich Lausberg**: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München: Hueber 1960 (2 Bände, 4. Aufl. Stuttgart: Steiner 2008). [Umfassendes Standardwerk]

Zu Syntax und Sprachrhythmus:

- **Virginia Tufte**: *Artful Sentences: Syntax as Style*, Cheshire: Graphics Press 2006. Keine deutsche Übersetzung. [Praktisches Handbuch zur syntaktischen Gestaltung]
- **Wolfgang Kayser**: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern: Francke 1948 (20. Aufl. Tübingen/Basel: Francke 1992). [Kapitel zu Klang und Rhythmus]

Zu "Show, don't tell" und Erzähltechnik:

- **Percy Lubbock**: *The Craft of Fiction*, London: Jonathan Cape 1921 (Neuausgabe: London: Penguin 2000). Keine deutsche Übersetzung. [Frühe Systematisierung von showing vs. telling]
- **Wayne C. Booth**: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press 1961. Deutsche Ausgabe: *Die Rhetorik der Erzählkunst*, Heidelberg: Quelle & Meyer 1974 (2 Bde., vergriffen). [Zur rhetoric of presentation]

Literatur über Creative Writing zu Stil:

- **Ursula K. Le Guin**: *Steering the Craft: A Twenty-First-Century Guide to Sailing the Sea of Story*, Boston: Mariner Books 1998 (erweiterte Ausgabe 2015). Keine deutsche Übersetzung. [Praktische Übungen zu Syntax, Rhythmus, Klang]
- **Constance Hale**: *Sin and Syntax: How to Craft Wicked Good Prose*, New York: Broadway Books 1999 (erweiterte Ausgabe 2013). Keine deutsche Übersetzung. [Zu Satzarchitektur]

Zu Bewusstseinsstrom und innerem Monolog:

- **Dorrit Cohn**: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press 1978. Keine deutsche Übersetzung. [Systematisierung verschiedener Modi der Bewusstseinsdarstellung]
- **Robert Humphrey**: *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, Berkeley: University of California Press 1954. Keine deutsche Übersetzung.

4. Dramaturgie

Klassische Dramaturgielehre:

- **Aristoteles**: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982. [Grundlegung: Handlung, Peripetie, Anagnorisis, Katharsis]

Literatur

- **Gustav Freytag**: *Die Technik des Dramas*, Leipzig: Hirzel 1863 (Neuausgabe: Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1965, vergriffen). [Freytag'sche Pyramide, fünfaktige Struktur]

Moderne Dramaturgielehre:

- **Lajos Egri**: *The Art of Dramatic Writing: Its Basis in the Creative Interpretation of Human Motives*, New York: Simon & Schuster 1946 (Neuausgabe 2004). Keine deutsche Übersetzung. [Premise, character orchestration, conflict]
- **Robert McKee**: *Story: Substance, Structure, Style, and the Principles of Screenwriting*, New York: HarperCollins 1997. Deutsche Ausgabe: *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2000 (4. Aufl. 2011). [Umfassende Systematik für Film, aber übertragbar auf Prosa]
- **David Mamet**: *Three Uses of the Knife: On the Nature and Purpose of Drama*, New York: Columbia University Press 1998. Keine deutsche Übersetzung. [Philosophie der Dramaturgie]
- **John Yorke**: *Into the Woods: A Five-Act Journey Into Story*, London: Penguin 2013. Keine deutsche Übersetzung. [Fünfaktige Struktur, Midpoint-Theorie]

Zu Spannungsaufbau und Pacing:

- **Linda Seger**: *Making a Good Script Great*, Hollywood: Samuel French 1987 (3. Aufl. 2010). Keine deutsche Übersetzung. [Praktisches Handbuch zu Strukturproblemen]
- **Christopher Vogler**: *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers*, Studio City: Michael Wiese Productions 1992 (3. Aufl. 2007). Deutsche Ausgabe: *Die Odyssee des Drehbuchschreibers*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1998 (vergriffen). [Heldenreise nach Campbell]

Zu Planting und Payoff:

- **Anton Tschechow**: *Briefe*, diverse Ausgaben. [Berühmtes Diktum: "Wenn im ersten Akt ein Gewehr an der Wand hängt, muss es im dritten Akt abgefeuert werden"]

Theatertheorie (für Dramaturgie relevant):

- **Peter Szondi**: *Theorie des modernen Dramas 1880–1950*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1956 (Neuausgabe 1963, diverse Auflagen). [Zur Krise der dramatischen Form]
- **Bertolt Brecht**: *Schriften zum Theater*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1957 (diverse Bände). [Episches Theater, Verfremdung, anti-aristotelische Dramaturgie]

Zu Konflikt und Character Arc:

- **Linda Seger**: *Creating Unforgettable Characters*, New York: Henry Holt 1990. Keine deutsche Übersetzung. [Character transformation als dramaturgische Notwendigkeit]

- **Michael Tierno**: *Aristotle's Poetics for Screenwriters: Storytelling Secrets from the Greatest Mind in Western Civilization*, New York: Hyperion 2002. Keine deutsche Übersetzung. [Moderne Anwendung aristotelischer Prinzipien]

Zu Subtext und impliziter Dramaturgie:

- **David Ball**: *Backwards and Forwards: A Technical Manual for Reading Plays*, Carbondale: Southern Illinois University Press 1983. Keine deutsche Übersetzung. [Wie dramaturgische Struktur durch close reading erkannt wird]

Literatur über Creative Writing zu Plot:

- **E.M. Forster**: *Aspects of the Novel*, London: Edward Arnold 1927 (Neuausgabe London: Penguin 2005). Deutsche Ausgabe: *Ansichten des Romans*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1962 (vergriffen). [Story vs. Plot: "The king died and then the queen died" vs. "The king died, and then the queen died of grief"]
- **Ronald B. Tobias**: *20 Master Plots and How to Build Them*, Cincinnati: Writer's Digest Books 1993 (3. Aufl. 2011). Keine deutsche Übersetzung. [Archetypen dramaturgischer Muster]

Literatur über Heldenreise:

- **Joseph Campbell**: *The Hero with a Thousand Faces*, New York: Pantheon Books, 1949. Deutsch: *Der Heros in tausend Gestalten*, Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1953.

5. Narratologie

Klassische und strukturalistische Narratologie:

- **Gérard Genette**: *Discours du récit* (in: *Figures III*), Paris: Seuil 1972. Deutsche Ausgabe: *Die Erzählung*, München: Fink 1994 (3. Aufl. 2010). [Grundlagenwerk: Fokalisierung, Dauer, Frequenz, Ordnung, Modus]
- **Franz K. Stanzel**: *Theorie des Erzählens*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1979 (8. Aufl. 2008). [Typologisches Kreismodell: auktorial, personal, Ich-Erzähler]
- **Wayne C. Booth**: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press 1961 (2. Aufl. 1983). Deutsche Ausgabe: *Die Rhetorik der Erzählkunst*, Heidelberg: Quelle & Meyer 1974 (2 Bde., vergriffen). [Unreliable narrator, implied author, implied reader]

Rezeptionsästhetische Narratologie:

- **Wolfgang Iser**: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink 1972 (3. Aufl. 1994). [Zur Konstruktion des Lesers durch den Text]
- **Wolfgang Iser**: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1976 (4. Aufl. 1994). [Leerstellen, Unbestimmtheit, Konkretisation]

Literatur

Kognitive Narratologie:

- **David Herman**: *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln: University of Nebraska Press 2002. Keine deutsche Übersetzung. [Kognitive Ansätze zum Geschichtenverstehen]
- **Monika Fludernik**: *Towards a 'Natural' Narratology*, London: Routledge 1996. Keine deutsche Übersetzung. [Experientiality als Kern des Erzählens]

Zu Fokalisierung:

- **Mieke Bal**: *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto: University of Toronto Press 1985 (4. Aufl. 2017). Keine deutsche Übersetzung. [Verfeinerung von Genettes Fokalisierungskonzept]

Zu unzuverlässigem Erzählen:

- **Ansgar Nünning** (Hrsg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*, Trier: WVT 1998.

Zu Zeit und Zeitstruktur:

- **Paul Ricoeur**: *Temps et récit*, Paris: Seuil 1983–1985 (3 Bände). Deutsche Ausgabe: *Zeit und Erzählung*, München: Fink 1988–1991 (3 Bände). [Philosophische Fundierung der Zeitstruktur]

Zu Metafiktion und selbstreflexivem Erzählen:

- **Patricia Waugh**: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen 1984 (Neuausgabe London: Routledge 2001). Keine deutsche Übersetzung.

Praktische Handbücher:

- **Ursula K. Le Guin**: *Steering the Craft: A Twenty-First-Century Guide to Sailing the Sea of Story*, Boston: Mariner Books 1998 (erweiterte Ausgabe 2015). Keine deutsche Übersetzung. [Praktische Übungen zu Point of View, Tense, Person]
- **Percy Lubbock**: *The Craft of Fiction*, London: Jonathan Cape 1921 (Neuausgabe London: Penguin 2000). Keine deutsche Übersetzung. [Frühe Systematisierung erzähltechnischer Fragen]

Zu Perspektive und Point of View:

- **Norman Friedman**: "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept", in: *PMLA* 70:5 (1955), S. 1160–1184. Keine deutsche Buchpublikation. [Einflussreicher Aufsatz zur Systematisierung]
- **Dorrit Cohn**: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton: Princeton University Press 1978. Keine deutsche Übersetzung. [Psychonarration, quoted monologue, narrated monologue]

6. Kulturelle Referenzen

Intertextualitätstheorie (Grundlagen):

- **Julia Kristeva**: "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", in: *Critique* 23 (1967), S. 438–465. Deutsche Übersetzung: "Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman", in: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Athenäum 1972, S. 345–375. [Prägt den Begriff "Intertextualität"]
- **Gérard Genette**: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris: Seuil 1982. Deutsche Ausgabe: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993. [Systematik: Hypotext/Hypertext, Transformation, Imitation]
- **Roland Barthes**: "La mort de l'auteur", in: *Manteia* 5 (1968). Deutsche Übersetzung: "Der Tod des Autors", in: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193. [Text als Gewebe von Zitaten]
- **Roland Barthes**: *S/Z*, Paris: Seuil 1970. Deutsche Ausgabe: *S/Z*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976. [Fünf Codes, kultureller Code]
- **Michail Bachtin**: *Probleme der Poetik Dostoevskijs* (orig. russ. 1929/1963), München: Hanser 1971 (Neuausgabe Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2023). [Dialogizität, Polyphonie, Heteroglossie]

Zu Einfluss und Tradition:

- **T.S. Eliot**: "Tradition and the Individual Talent" (1919), in: *The Sacred Wood*, London: Methuen 1920. Deutsche Übersetzung in: T.S. Eliot: *Tradition und Individualität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2017. [Tradition als lebendiges System]
- **Harold Bloom**: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press 1973 (2. Aufl. 1997). Deutsche Ausgabe: *Einfluss-Angst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel: Stroemfeld 1995 (vergriffen). [Productive misreading, Ödipus-Konflikt mit Vorgängern]
- **Harold Bloom**: *A Map of Misreading*, New York: Oxford University Press 1975. Keine deutsche Übersetzung. [Sechs "revisionary ratios"]

Zu Parodie und Pastiche:

- **Linda Hutcheon**: *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen 1985 (Neuausgabe Urbana: University of Illinois Press 2000). Keine deutsche Übersetzung. [Parodie als respektvolle Kritik]
- **Margaret A. Rose**: *Parody: Ancient, Modern, and Post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press 1993. Keine deutsche Übersetzung.
- **Fredric Jameson**: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University Press 1991. Deutsche Ausgabe: *Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus*, in: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hrsg.): *Postmoderne*, Reinbek: Rowohlt 1986, S. 45–102. [Pastiche als "leere Parodie"]

Literatur

Zu Anspielung und Allusion:

- **Ziva Ben-Porat**: "The Poetics of Literary Allusion", in: *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (1976), S. 105–128. Keine deutsche Buchpublikation. [Einflussreicher Aufsatz zur Mechanik der Anspielung]

Zu Metafiktion:

- **Patricia Waugh**: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London: Methuen 1984 (Neuausgabe London: Routledge 2001). Keine deutsche Übersetzung. [Selbstreflexive Literatur]

Praktische Ansätze:

- **Umberto Eco**: *Postille a "Il nome della rosa"*, Mailand: Bompiani 1983. Deutsche Ausgabe: *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, München: Hanser 1984 (diverse Neuauflagen). [Autorische Reflexion über Intertextualität]
- **Umberto Eco**: *Opera aperta*, Mailand: Bompiani 1962 (erweiterte Ausgabe 1967). Deutsche Ausgabe: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973 (Neuausgabe 2006). [Offenheit, Mehrdeutigkeit, Leserpartizipation]

Zu Kanon und kulturellem Gedächtnis:

- **Jan Assmann**: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992 (7. Aufl. 2013). [Kanonbildung, kulturelles vs. kommunikatives Gedächtnis]
- **Harold Bloom**: *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York: Harcourt Brace 1994. Deutsche Ausgabe: *Der westliche Kanon*, Berlin: Berlin Verlag 2000 (vergriffen). [Umstrittene Kanontheorie]

Zu postkolonialer Intertextualität:

- **Homi K. Bhabha**: *The Location of Culture*, London: Routledge 1994. Deutsche Ausgabe: *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg 2000. [Hybridität, "writing back"]

7. Poetik

Klassische Poetiken:

- **Aristoteles**: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982. [Grundlegung: Mimesis, Gattungen, Handlungsstruktur, Katharsis]
- **Horaz**: *Ars poetica* / *Die Dichtkunst*. Lateinisch/Deutsch, herausgegeben von Eckart Schäfer, Stuttgart: Reclam 1972. [Klassische römische Dichtungslehre]
- **Nicolas Boileau**: *L'Art poétique* (1674). Deutsche Ausgabe: *Dichtkunst*, Stuttgart: Reclam 1966 (vergriffen). [Französischer Klassizismus]

Literatur

Russischer Formalismus:

- **Viktor Schklowskij**: "Kunst als Verfahren" (russ. 1917), in: Jurij Striedter (Hrsg.): *Russischer Formalismus*, München: Fink 1969 (4. Aufl. 1994), S. 3–35. [Verfremdung, Deautomatisierung]
- **Jurij Striedter** (Hrsg.): *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink 1969 (4. Aufl. 1994). [Grundlegende Anthologie]
- **Roman Jakobson**: "Linguistik und Poetik" (1960), in: Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979, S. 83–121. [Poetische Funktion der Sprache]

Constraint-basierte Poetik (Oulipo):

- **Raymond Queneau**: "Littérature potentielle", in: *Oulipo: La littérature potentielle*, Paris: Gallimard 1973. Keine deutsche Buchausgabe. [Gründungsmanifest der Oulipo]
- **Georges Perec**: "Histoire du lipogramme", in: *Oulipo: La littérature potentielle*, Paris: Gallimard 1973. Keine deutsche Buchausgabe. [Zur Geschichte des Constraints]
- **Warren F. Motte** (Hrsg.): *Oulipo: A Primer of Potential Literature*, Lincoln: University of Nebraska Press 1986 (erweiterte Auflage Champaign: Dalkey Archive Press 1998). Keine deutsche Übersetzung. [Englische Oulipo-Anthologie]

Nouveau Roman:

- **Alain Robbe-Grillet**: *Pour un nouveau roman*, Paris: Minuit 1963. Deutsche Ausgabe: *Argumente für einen neuen Roman*, München: Hanser 1965 (Neuausgabe Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002). [Manifest des Nouveau Roman]
- **Nathalie Sarraute**: *L'ère du soupçon*, Paris: Gallimard 1956. Deutsche Ausgabe: *Zeitalter des Argwohns*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1963 (vergriffen). [Essay-Sammlung zur neuen Romanpoetik]

Strukturalistische Poetik:

- **Roland Barthes**: *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris: Seuil 1953. Deutsche Ausgabe: *Am Nullpunkt der Literatur*, Hamburg: Rowohlt 1959 (Neuausgabe Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006). [Écriture blanche, Schreibweisen]
- **Roland Barthes**: "La mort de l'auteur", in: *Manteia* 5 (1968). Deutsche Übersetzung: "Der Tod des Autors", in: Fotis Jannidis u.a. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.
- **Tzvetan Todorov**: *Poétique*, in: *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris: Seuil 1968. Deutsche Ausgabe: *Poetik*, in: *Was ist Strukturalismus?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975 (vergriffen). [Strukturalistische Literaturtheorie]

Literatur

Rezeptionsästhetik:

- **Wolfgang Iser**: *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, München: Fink 1972 (3. Aufl. 1994). [Leerstellen, Unbestimmtheit]
- **Wolfgang Iser**: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1976 (4. Aufl. 1994). [Konkretisation durch den Leser]

Gattungstheorie:

- **Emil Staiger**: *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich: Atlantis 1946 (8. Aufl. 1968). [Lyrisches, Episches, Dramatisches als Grundhaltungen]
- **Gérard Genette**: *Introduction à l'architexte*, Paris: Seuil 1979. Deutsche Ausgabe: *Einführung in den Architext*, Stuttgart: Legueil 1990 (vergriffen). [Gattungstheorie]
- **Klaus W. Hempfer**: *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München: Fink 1973. [Systematische Gattungstheorie]

Autorpoetiken (Selbstreflexion):

- **Umberto Eco**: *Postille a "Il nome della rosa"*, Mailand: Bompiani 1983. Deutsche Ausgabe: *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, München: Hanser 1984 (diverse Neuauflagen). [Autorische Reflexion über eigene Poetik]
- **Umberto Eco**: *Opera aperta*, Mailand: Bompiani 1962 (erweiterte Ausgabe 1967). Deutsche Ausgabe: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973 (Neuausgabe 2006). [Offenheit, Mehrdeutigkeit]
- **Ingeborg Bachmann**: "Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung" (1959/60), in: *Werke*, Bd. 4, München: Piper 1978. [Autorpoetik]

Zur ästhetischen Verantwortung:

- **Jean-Paul Sartre**: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard 1948. Deutsche Ausgabe: *Was ist Literatur?*, Reinbek: Rowohlt 1958 (Neuausgabe Hamburg: Rowohlt 1981). [Engagement, Verantwortung des Schriftstellers]

Creative Writing zu Poetik:

- **John Gardner**: *The Art of Fiction: Notes on Craft for Young Writers*, New York: Knopf 1984. Keine deutsche Übersetzung. [Moralische Dimension der Form]
- **Ursula K. Le Guin**: *Steering the Craft: A Twenty-First-Century Guide to Sailing the Sea of Story*, Boston: Mariner Books 1998 (erweiterte Ausgabe 2015). Keine deutsche Übersetzung. [Praktische Poetik]

Moderne Poetikvorlesungen:

- **Ingeborg Bachmann**, **Max Frisch**, **Uwe Johnson**, u.a.: *Frankfurter Poetikvorlesungen*, diverse Bände, Frankfurt a.M.: Suhrkamp (seit 1959). [Autorische Selbstreflexion]

8. Revision und Textüberarbeitung

Schreibprozessforschung (Writing Process Research):

- **Donald M. Murray**: "Internal Revision: A Process of Discovery", in: Charles R. Cooper, Lee Odell (Hrsg.): *Research on Composing: Points of Departure*, Urbana: NCTE 1978, S. 85–103. Keine deutsche Buchpublikation. [Revision als Discovery, nicht Korrektur]
- **Donald M. Murray**: *A Writer Teaches Writing*, Boston: Houghton Mifflin 1968 (2. Aufl. 2004). Keine deutsche Übersetzung. [Klassiker der Schreibprozessforschung]
- **Linda S. Flower**, **John R. Hayes**: "A Cognitive Process Theory of Writing", in: *College Composition and Communication* 32:4 (1981), S. 365–387. Keine deutsche Buchpublikation. [Grundlegendes Modell: Planning, Translating, Reviewing]
- **Nancy Sommers**: "Revision Strategies of Student Writers and Experienced Adult Writers", in: *College Composition and Communication* 31:4 (1980), S. 378–388. Keine deutsche Buchpublikation. [Unterschied zwischen "revision" und "editing"]

Zu Freewriting und generativen Methoden:

- **Peter Elbow**: *Writing Without Teachers*, New York: Oxford University Press 1973 (2. Aufl. 1998). Keine deutsche Übersetzung. [Freewriting als generative Methode]
- **Peter Elbow**: *Writing with Power: Techniques for Mastering the Writing Process*, New York: Oxford University Press 1981 (2. Aufl. 1998). Keine deutsche Übersetzung. [Iteration und Feedback]
- **Natalie Goldberg**: *Writing Down the Bones: Freeing the Writer Within*, Boston: Shambhala 1986 (Neuauflage 2005). Deutsche Ausgabe: *Schreiben in Cafés*, München: Goldmann 1999 (vergriffen). [Freewriting-Praxis]

Zu Revision und Überarbeitung:

- **Nancy Welch**: *Getting Restless: Rethinking Revision in Writing Instruction*, Portsmouth: Boynton/Cook 1997. Keine deutsche Übersetzung. [Revision als rekursiver Prozess]
- **Linda S. Flower** u.a.: "Detection, Diagnosis, and the Strategies of Revision", in: *College Composition and Communication* 37:1 (1986), S. 16–55. Keine deutsche Buchpublikation. [Diagnosemethoden für Revision]

Zu Writing Studies allgemein:

- **Charles Bazerman** (Hrsg.): *Handbook of Research on Writing: History, Society, School, Individual, Text*, New York: Erlbaum 2008 (2. Aufl. London: Routledge 2017). Keine deutsche Übersetzung. [Umfassendes Handbuch]

Literatur

Literatur über Creative Writing zu Prozess und Revision:

- **Ursula K. Le Guin**: *Steering the Craft: A Twenty-First-Century Guide to Sailing the Sea of Story*, Boston: Mariner Books 1998 (erweiterte Ausgabe 2015). Keine deutsche Übersetzung. [Praktische Übungen zu Revision, Rhythmus, Klang]
- **Anne Lamott**: *Bird by Bird: Some Instructions on Writing and Life*, New York: Pantheon 1994. Deutsche Ausgabe: *Wort für Wort. Schreiben von der Idee zum fertigen Text*, München: Mosaic 2010 (vergriffen). ["Shitty first drafts", Prozessansatz]
- **Stephen King**: *On Writing: A Memoir of the Craft*, New York: Scribner 2000. Deutsche Ausgabe: *Das Leben und das Schreiben*, München: Heyne 2000 (diverse Neuauflagen). [Zu Überarbeitung und "kill your darlings"]

Zu Feedback und First Readers:

- **Donald M. Murray**: *The Craft of Revision*, Fort Worth: Holt, Rinehart and Winston 1991 (5. Aufl. 2012). Keine deutsche Übersetzung. [Zu Selbst- und Fremdrevision]

Zu empirischer Schreibforschung:

- **Gert Rijlaarsdam**, **Huub van den Bergh** (Hrsg.): *Effective Learning and Teaching of Writing*, Dordrecht: Kluwer 1996 (2. Aufl. 2005). Keine deutsche Übersetzung. [Empirische Studien zu Schreibprozessen]

Zu Keystroke Logging und Prozessbeobachtung:

- **Luuk Van Waes**, **Mariëlle Leijten**, **Christine M. Neuwirth** (Hrsg.): *Writing and Digital Media*, Leiden: Brill 2006. Keine deutsche Übersetzung. [Frühe Arbeiten zu digitaler Prozessforschung]
- **Mariëlle Leijten**, **Luuk Van Waes**: "Keystroke Logging in Writing Research: Using Inputlog to Analyze and Visualize Writing Processes", in: *Written Communication* 30:3 (2013), S. 358–392. Keine deutsche Buchpublikation. [Methodischer Aufsatz]

Digital Humanities und Schreibforschung:

- **Matthew K. Gold**, **Lauren F. Klein** (Hrsg.): *Debates in the Digital Humanities*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2012 (erweiterte Ausgabe 2016, 2019). Keine deutsche Übersetzung. [Umfassendes Handbuch, enthält Kapitel zu digitaler Textproduktion]

Zu Redaktionsprozessen:

- **Jack Hart**: *A Writer's Coach: The Complete Guide to Writing Strategies That Work*, New York: Anchor 2006. Keine deutsche Übersetzung. [Redaktionelle Iteration]

Zu lautes Lesen und Sound:

- **Virginia Tufte**: *Artful Sentences: Syntax as Style*, Cheshire: Graphics Press 2006. Keine deutsche Übersetzung. [Satzrhythmus, Klang]

Zu Über-Revision (Overrevision):

- **Donald M. Murray**: "The Maker's Eye: Revising Your Own Manuscripts", in: *The Writer* (1973), nachgedruckt in vielen Anthologien. [Zur Gefahr der endlosen Revision]

9. Ethik

Zur ethischen Verantwortung des Schriftstellers:

- **Jean-Paul Sartre**: *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard 1948. Deutsche Ausgabe: *Was ist Literatur?*, Reinbek: Rowohlt 1958 (Neuausgabe Hamburg: Rowohlt 1981). [Engagement, konkrete Verantwortung, contre Adorno]
- **Wayne C. Booth**: *The Company We Keep: An Ethics of Fiction*, Berkeley: University of California Press 1988. Keine deutsche Übersetzung. [Ethik des Erzählens, implizite Werte]
- **Martha C. Nussbaum**: *Poetic Justice: The Literary Imagination and Public Life*, Boston: Beacon Press 1995. Keine deutsche Übersetzung. [Literatur als ethische Bildung]

Zu Darstellung und Verantwortung:

- **Susan Sontag**: *Regarding the Pain of Others*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2003. Deutsche Ausgabe: *Das Leiden anderer betrachten*, München: Hanser 2003. [Ethik der Darstellung von Leid]
- **Susan Sontag**: *Illness as Metaphor* (1978) und *AIDS and Its Metaphors* (1989), zusammen in: *Illness as Metaphor and AIDS and Its Metaphors*, New York: Picador 2001. Deutsche Ausgabe: *Krankheit als Metapher / AIDS und seine Metaphern*, München: Hanser 1978/1989 (Neuausgabe Frankfurt a.M.: Fischer 2003). [Ethik der Metaphorisierung]
- **Edward W. Said**: *Orientalism*, New York: Pantheon 1978. Deutsche Ausgabe: *Orientalismus*, Frankfurt a.M.: Ullstein 1981 (Neuausgabe Frankfurt a.M.: Fischer 2009). [Ethik der Repräsentation des "Anderen"]

Zu Kitsch und ästhetischer Ethik:

- **Clement Greenberg**: "Avant-Garde and Kitsch" (1939), in: Clement Greenberg: *Art and Culture*, Boston: Beacon Press 1961. Deutsche Übersetzung: "Avantgarde und Kitsch", in: Greenberg: *Die Essenz der Moderne*, Amsterdam: Verlag der Kunst 1997. [Kitsch als "ersatz culture"]
- **Milan Kundera**: *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* (tschech. 1984). Deutsche Ausgabe: München: Hanser 1984 (diverse Neuauflagen). [Kitsch als "Leugnung der Scheiße", Kapitel über totalen Kitsch]
- **Hermann Broch**: "Das Böse im Wertsystem der Kunst" (1933), in: Hermann Broch: *Schriften zur Literatur 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1975. [Kitsch als "das Böse im Wertsystem der Kunst"]

Literatur

Anti-Hermeneutik und ästhetische Ethik:

- **Susan Sontag**: "Against Interpretation" (1964), in: Susan Sontag: *Against Interpretation and Other Essays*, New York: Farrar, Straus and Giroux 1966. Deutsche Ausgabe: *Kunst und Antikunst*, Reinbek: Rowohlt 1968 (Neuausgabe München: Hanser 1980). ["An eroticism of art" statt Hermeneutik]

Empirische Literaturwissenschaft und Konstruktivismus:

- **Siegfried J. Schmidt**: *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*, Braunschweig: Vieweg 1980 (erweiterte Ausgabe Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, 2 Bände). [Bedeutung als Konstruktion, nicht als Texteigenschaft]
- **Siegfried J. Schmidt** (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*, Opladen: Westdeutscher Verlag 1993. [Systemtheoretische Grundlegung]

Zu "richtigem Leben im falschen" (Adorno vs. Engagement):

- **Theodor W. Adorno**: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Berlin/Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1951. [Aphorismus 18: "Es gibt kein richtiges Leben im falschen"]
- **Jean-Paul Sartre**: *L'existentialisme est un humanisme*, Paris: Nagel 1946. Deutsche Ausgabe: *Ist der Existentialismus ein Humanismus?*, Zürich: Europa Verlag 1947 (Neuausgabe in: *Drei Essays*, Frankfurt a.M.: Ullstein 1960). [Konkrete Verantwortung trotz System]

Zu Stereotypen und Bias in Literatur:

- **Chimamanda Ngozi Adichie**: "The Danger of a Single Story", TED Talk 2009 (transkribiert verfügbar). [Zur Ethik einseitiger Narrative]

Zweiter Teil: Kuratorische Kompetenzen

Die Forschungslandschaft zum KI-gestützten kreativen Schreiben ist durch ein bemerkenswertes Paradox gekennzeichnet: Während Millionen Nutzer täglich mit Large Language Models arbeiten, bleibt die wissenschaftliche Durchdringung ästhetisch ambitionierter Praxis rudimentär. Es fehlt nicht an Literatur – aber die Frage nach KI-gestütztem Schreiben, das höchste literarische Ansprüche stellt, wird übersehen.

Vier strukturelle Lücken prägen diese Situation. Erstens ignoriert die technische Literatur die Ästhetik: Computational Creativity operiert mit reduktionistischem Kreativitätsbegriff und Metriken wie Kohärenz, Diversität und Plausibilität, ohne die Frage nach literarischer Substanz zu stellen. Zweitens ignoriert die Literaturwissenschaft die KI-Praxis: KI wird als theoretisches Objekt oder Bedrohung behandelt, selten als Werkzeug; es fehlt die empirische Auseinandersetzung mit kuratorischer Arbeit. Drittens bleibt die Schreibdidaktik vor-theoretisch: Ratgeber behandeln KI als Effizienzwerkzeug ohne konzeptionelle Reflexion über veränderte Autorschaft. Viertens fehlt die Prozessforschung: Etablierte Writing Studies-Methoden wie Keystroke Logging oder Think-Aloud-Protokolle werden nicht auf KI-gestütztes Schreiben angewandt. Die Praxis kuratorischen Schreibens bleibt wissenschaftlich unerschlossen.

Die nachfolgend aufgeführten Publikationen gliedern sich in zwei Bereiche: **Teil A** versammelt Grundlagenliteratur zu Kuration, KI-Technologie, algorithmischer Literatur, Schreibprozessforschung und AI Ethics, die für alle Kompetenzen relevant ist und daher nur einmal aufgeführt wird. **Teil B** nennt kompetenzspezifische Literatur, wo sie existiert – meist technische Papers zu Teilaspekten wie Style Transfer oder automatischer Plotgenerierung.

TEIL A: GRUNDLAGENLITERATUR

Zu Kuration und kuratorischer Praxis

- **Nicolas Bourriaud**: *Postproduction. La culture comme scénario*, Paris: Les Presses du réel 2002. Englische Ausgabe: *Postproduction – Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*, New York: Lukas & Sternberg 2004.
- **Luciano Floridi**: "Distant Writing: Literary Production in the Age of Artificial Intelligence", in: *Minds and Machines* 35:3 (2025).

KI und Computational Creativity (allgemein)

- **Margaret A. Boden**: *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*, London: Weidenfeld & Nicolson 1990. Erweiterte Ausgabe: London: Routledge 2004. Deutsche Ausgabe der 1. Auflage: *Kreativität und künstliche Intelligenz*, Düsseldorf: Econ 1992 (vergriffen).

- **Stuart Russell**, **Peter Norvig**: *Artificial Intelligence: A Modern Approach*, Upper Saddle River: Prentice Hall 1995. 4. Auflage: Hoboken: Pearson 2020. Deutsche Ausgabe der 3. Auflage: *Künstliche Intelligenz. Ein moderner Ansatz*, München: Pearson 2012.
- **Tony Veale**, **Hannu Toivonen**, **Pablo Gervás** (Hrsg.): "Computational Creativity: Theory and Practice", Special Issue von *Minds and Machines* 26:1-2 (2016).

Technische Grundlagen zu LLMs

Populärwissenschaftliche Einführungen:

- **Stephen Wolfram**: "What Is ChatGPT Doing... and Why Does It Work?", Online-Essay 2023. Erweiterte Buchfassung: Champaign: Wolfram Media 2023.
- **Melanie Mitchell**: *Artificial Intelligence: A Guide for Thinking Humans*, New York: Farrar, Straus and Giroux 2019. Deutsche Ausgabe: *Künstliche Intelligenz. Eine Anleitung für denkende Menschen*, Berlin: Hoffmann und Campe 2020.
- **Stuart Russell**: *Human Compatible: Artificial Intelligence and the Problem of Control*, New York: Viking 2019. Deutsche Ausgabe: *Menschlich bleiben in Zeiten künstlicher Intelligenz*, Frankfurt a.M.: Ullstein 2020.

Technische Einführungen:

- **Dan Jurafsky**, **James H. Martin**: *Speech and Language Processing: An Introduction to Natural Language Processing, Computational Linguistics, and Speech Recognition*, Upper Saddle River: Prentice Hall 2000. 3. Auflage (Draft): Stanford 2023, frei verfügbar online.
- **Ian Goodfellow**, **Yoshua Bengio**, **Aaron Courville**: *Deep Learning*, Cambridge: MIT Press 2016.

Grundlegende Papers:

- **Tomas Mikolov**, **Kai Chen**, **Greg Corrado**, **Jeffrey Dean**: "Efficient Estimation of Word Representations in Vector Space", arXiv preprint arXiv:1301.3781 (2013).
- **Ashish Vaswani**, **Noam Shazeer**, **Niki Parmar**, **Jakob Uszkoreit**, **Llion Jones**, **Aidan N. Gomez**, **Łukasz Kaiser**, **Illia Polosukhin**: "Attention Is All You Need", arXiv preprint arXiv:1706.03762 (2017).
- **Alec Radford**, **Karthik Narasimhan**, **Tim Salimans**, **Ilya Sutskever**: "Improving Language Understanding by Generative Pre-Training", OpenAI 2018.
- **Alec Radford**, **Jeffrey Wu**, **Rewon Child**, **David Luan**, **Dario Amodei**, **Ilya Sutskever**: "Language Models are Unsupervised Multitask Learners", OpenAI 2019.
- **Tom B. Brown** et al.: "Language Models are Few-Shot Learners", arXiv preprint arXiv:2005.14165 (2020).

- **Long Ouyang** et al.: "Training Language Models to Follow Instructions with Human Feedback", arXiv preprint arXiv:2203.02155 (2022).
- **Jason Wei**, **Xuezhi Wang**, **Dale Schuurmans** et al.: "Chain-of-Thought Prompting Elicits Reasoning in Large Language Models", arXiv preprint arXiv:2201.11903 (2022).
- **Ziwei Ji**, **Nayeon Lee**, **Rita Frieske**, **Tiezheng Yu**, **Dan Su**, **Yan Xu**, **Etsuko Ishii**, **Ye Jin Bang**, **Andrea Madotto**, **Pascale Fung**: "Survey of Hallucination in Natural Language Generation", in: *ACM Computing Surveys* 55:12 (2023), Article 248.

Unternehmens-Dokumentationen (frei verfügbar online):

- **OpenAI**: "GPT Best Practices", OpenAI Documentation, openai.com/docs
- **Anthropic**: "Claude Documentation", docs.anthropic.com
- **Google**: "Gemini API Documentation" und "Responsible AI Practices"

Algorithmische Literatur (Pre-LLM-Ära)

- **Hannes Bajohr** (Hrsg.): *Schreibenlassen. Texte zur Literatur im Digitalen*, Berlin: Matthes & Seitz 2022.
- **N. Katherine Hayles**: *Unthought: The Power of the Cognitive Nonconscious*, Chicago: University of Chicago Press 2017.
- **Annette Gilbert** (Hrsg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2012.

Schreibprozessforschung (konventionell)

- **Linda S. Flower**, **John R. Hayes**: "A Cognitive Process Theory of Writing", in: *College Composition and Communication* 32:4 (1981), S. 365–387.
- **Nancy Sommers**: "Revision Strategies of Student Writers and Experienced Adult Writers", in: *College Composition and Communication* 31:4 (1980), S. 378–388.

AI Ethics und Governance

- **Joy Buolamwini**, **Timnit Gebru**: "Gender Shades: Intersectional Accuracy Disparities in Commercial Gender Classification", in: *Proceedings of Machine Learning Research* 81 (2018), S. 1–15.
- **Safiya Umoja Noble**: *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*, New York: NYU Press 2018.
- **Cathy O'Neil**: *Weapons of Math Destruction: How Big Data Increases Inequality and Threatens Democracy*, New York: Crown 2016. Deutsche Ausgabe: *Angriff der Algorithmen. Wie sie Wahlen*

manipulieren, Berufschancen zerstören und unsere Gesundheit gefährden, München: Hanser 2017.

- **Matthew Sag**: "Copyright and Copy-Reliant Technology", in: *Northwestern University Law Review* 103:4 (2009), S. 1607–1682.
- **Pamela Samuelson**: "Generative AI Meets Copyright", in: *Science* 381:6654 (2023), S. 158–161.
- **EU**: *Verordnung über künstliche Intelligenz (AI Act)*, verabschiedet 2024, in Kraft ab 2026. Offizieller Text verfügbar über EUR-Lex.

TEIL B: KOMPETENZSPEZIFISCHE LITERATUR

Weltwissen

Keine kompetenzspezifische Literatur verfügbar.

Psychologische Logik

- **Rosalind W. Picard**: *Affective Computing*, Cambridge: MIT Press 1997.
- **Mark O. Riedl**, R. Michael Young: "Narrative Planning: Balancing Plot and Character", in: *Journal of Artificial Intelligence Research* 39 (2010), S. 217–268.
- **Abeba Birhane**, **Vinay Uday Prabhu**, **Emmanuel Kahembwe**: "Multimodal Datasets: Misogyny, Pornography, and Malignant Stereotypes", arXiv preprint arXiv:2110.01963 (2021).

Stilistik

- **Tianxiao Shen**, **Tao Lei**, **Regina Barzilay**, **Tommi Jaakkola**: "Style Transfer from Non-Parallel Text by Cross-Alignment", in: *Proceedings of NIPS 2017*.
- **John Burrows**: *Computation into Criticism: A Study of Jane Austen's Novels and an Experiment in Method*, Oxford: Clarendon Press 1987.

Dramaturgie

- **Mark O. Riedl**, **Vadim Bulitko**: "Interactive Narrative: An Intelligent Systems Approach", in: *AI Magazine* 34:1 (2013), S. 67–77.
- **Rafael Pérez y Pérez**, **Mike Sharples**: "Three Computer-Based Models of Storytelling: BRUTUS, MINSTREL and MEXICA", in: *Knowledge-Based Systems* 17:1 (2004), S. 15–29.

Narratologie

- **Mark A. Finlayson**: "Inferring Propp's Functions from Semantically Annotated Text", in: *Journal of the American Society for Information Science and Technology* 63:11 (2012), S. 2154–2169.

Literatur

Kulturelle Referenzen

Keine kompetenzspezifische Literatur verfügbar.

Poetik

Keine kompetenzspezifische Literatur verfügbar.

Iterative Steuerung

Keine kompetenzspezifische Literatur verfügbar.

Ethik (ästhetisch ambitioniertes KI-Schreiben)

- **Hannes Bajohr**: "Algorithmic Empathy: Toward a Critique of Aesthetic AI", in: *ELH* 89:3 (2022), S. 633–658.
- **Joanna J. Bryson**, **Mihailis E. Diamantis**, **Thomas D. Grant**: *Human Rights and 21st Century Challenges: Poverty, Conflict, and the Environment*, Oxford: Oxford University Press 2023.

Systemdiagnose (technisches Wissen für Kuratoren)

Keine didaktische Literatur verfügbar.

Exemplarische literarische Werke

Die nachfolgende Literaturliste gliedert sich in drei Teile: **Teil A** verzeichnet literarische Werke, die unter Einsatz von Large Language Models entstanden sind (Stand Januar 2025 praktisch leer, da ästhetisch ambitionierte KI-gestützte Literatur nicht existiert oder nicht deklariert wird). **Teil B** präsentiert Werke zur exemplarischen Demonstration der sieben Autorenkompetenzen, **Teil C** benennt kommerziell erfolgreiche Werke mit gravierenden Kompetenzdefiziten.

Teil A: Literarische Werke, die KI-gestützt geschrieben wurden

Bis heute gibt es keine von der literarischen Kritik als ästhetisch hochwertig anerkannte Literatur, die erkennbar KI-gestützt entstanden ist. Die Gründe sind strukturell: Large Language Models sind zu neu (GPT-3 ab 2020, ChatGPT ab Ende 2022) – die Zeit zwischen Verfügbarkeit, Produktion, Publikation und kritischer Rezeption ist zu kurz. Zudem herrscht massive Stigmatisierung: KI-Nutzung gilt im literarischen Feld als Delegitimierung, weshalb viele Autor, die experimentieren, es verschweigen. Was existiert, wird in Nischen rezipiert, nicht im Feuilleton.

Einige Autor arbeiten dennoch offen mit KI: **K Allado-McDowell** veröffentlichte den philosophischen Text *Pharmako-AI* (2020) in Co-Autorenschaft mit GPT-3. Die Lyrikerin **Sasha Stiles** entwickelt Gedichte KI-gestützt. **Vauhini Vara** schrieb den hochgelobten Essay "Ghosts" (2021) mit GPT-3 über den Tod ihrer Schwester. Der Science-Fiction-Autor **Robin Sloan** experimentiert öffentlich mit LLMs, hat aber noch kein explizit als KI-gestützt ausgewiesenes Buch publiziert. Die Praxis bleibt randständig.

Teil B: Literarische Werke zur exemplarischen Demonstration der sieben Autorenkompetenzen

Die nachfolgende Auswahl literarischer Werke erhebt keinen kanonischen Anspruch. Sie ist weder systematisch noch vollständig. Vielmehr handelt es sich um Lektürevorschläge, die es ermöglichen, sich durch unmittelbaren Leseeindruck mit dem praktischen Wirkungsfeld einzelner Autorenkompetenzen vertraut zu machen. Wer verstehen möchte, was "exzellente Stilistik", "meisterhafte Dramaturgie" oder "raffinierte Narratologie" konkret bedeutet, findet hier Texte, an denen sich diese Qualitäten exemplarisch studieren lassen.

1. WELTWISSEN

Historisches Weltwissen (akribische Epochenrecherche):

- **Umberto Eco:** *Il nome della rosa* / *Der Name der Rose* (1980) [Mittelalterliche Theologie, Klosterarchitektur, Paläographie]
- **Hilary Mantel:** *Wolf Hall* / *Wölfe* (2009) [Tudor-England, politische Mechanismen, Alltag am Hof Heinrichs VIII.]
- **Robert Graves:** *I, Claudius* / *Ich, Claudius, Kaiser und Gott* (1934) [Römisches Kaiserreich, politische Intrigen]
- **Gore Vidal:** *Lincoln* (1984) [Amerikanischer Bürgerkrieg, politische Strategien]
- **Naguib Mahfouz:** *Al-Thulāthiyya* / *Kairoer Trilogie* (1956–1957) [Kairo vom Ende des 19. Jh. bis zu den 1940ern, soziale Transformationen]

Soziales Weltwissen (Milieu, Klasse, ökonomische Strukturen):

- **Émile Zola:** *Germinal* (1885) [Bergarbeitermilieu, Streiklogik – nach Feldrecherche]
- **John Steinbeck:** *The Grapes of Wrath* / *Früchte des Zorns* (1939) [Wanderarbeiter, Great Depression]
- **Upton Sinclair:** *The Jungle* / *Der Dschungel* (1906) [Schlachthöfe Chicagos nach investigativer Recherche]
- **Theodore Dreiser:** *Sister Carrie* / *Schwester Carrie* (1900) [Urbanisierung, soziale Mobilität]
- **Mo Yan:** *Shēngsi píláo* / *Der Überdruss* (2006) [Ländliches China, 20. Jahrhundert, soziale Umwälzungen]

Handwerkliches/technisches Weltwissen:

- **Herman Melville:** *Moby-Dick* (1851) [Walfang, maritime Technologie]

Exemplarische literarische Werke

- **Patrick O'Brian:** *Master and Commander* / *Geheimauftrag Mauritius* (1969) [Napoleonische Seekriegsführung, Navigation]
- **Dorothy L. Sayers:** *The Nine Tailors* / *Zur fraglichen Stunde* (1934) [Glockengießerei, change ringing]
- **Arthur Hailey:** *Airport* (1968) [Flughafenbetrieb, Luftfahrttechnik]

Medizinisches/wissenschaftliches Weltwissen:

- **Sinclair Lewis:** *Arrowsmith* / *Dr. med. Arrowsmith* (1925) [Medizinische Forschung, Bakteriologie]
- **Richard Powers:** *The Gold Bug Variations* / *Goldfarbenes Fieber* (1991) [Molekularbiologie, DNA-Forschung]
- **Michael Crichton:** *The Andromeda Strain* / *Andromeda* (1969) [Mikrobiologie, Quarantäneprotokolle]

Geografisches/kulturelles Weltwissen:

- **Chinua Achebe:** *Things Fall Apart* / *Alles zerfällt* (1958) [Igbo-Kultur, präkoloniales Nigeria]
- **Amitav Ghosh:** *The Glass Palace* / *Der Glaspalast* (2000) [Birma/Myanmar, Kolonialgeschichte]
- **James A. Michener:** *Hawaii* (1959) [Pazifische Inselgeschichte, kulturelle Überlagerungen]

Weltwissen durch Reportage-Methode:

- **Truman Capote:** *In Cold Blood* / *Kaltblütig* (1966) [Journalistische Recherche, Kansas-Milieu]
- **Norman Mailer:** *The Executioner's Song* / *Gnadenlos* (1979) [Gary Gilmore-Fall, Utah-Milieu]

2. PSYCHOLOGISCHE LOGIK

Opake Psychologie (Dostojewski-Linie: widersprüchlich, zerrissen):

- **Fjodor M. Dostojewski:** *Zapiski iz podpol'ja* / *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* (1864) [Selbstzerstörerische Irrationalität, Resentment]
- **Fjodor M. Dostojewski:** *Bésy* / *Die Dämonen* (1872) [Stawrogin: undurchdringbar, psychologisch opak]
- **Fjodor M. Dostojewski:** *Prestuplenie i nakazanie* / *Schuld und Sühne* (1866) [Raskolnikow: irrationale Motive]
- **Fjodor M. Dostojewski:** *Idiot* / *Der Idiot* (1869) [Myschkin: "Unmöglichkeit des Guten"]

Exemplarische literarische Werke

- **Kenzaburō Ōe:** *Kojinteki na taiken* / *Eine persönliche Erfahrung* (1964) [Psychische Zerissenheit, moralische Opazität]

Auslöschung des Selbst (Kafka-Linie: falsches Selbst ohne wahres):

- **Franz Kafka:** *Die Verwandlung* (1915) [Gregor Samsa: vollständige Anpassung bis zur Selbstauslöschung]
- **Franz Kafka:** *Der Prozess* (1925) [Josef K.: System verschlingt Subjektivität]
- **Albert Camus:** *L'Étranger* / *Der Fremde* (1942) [Meursault: emotionale Flachheit]

Fragmentiertes Bewusstsein (modernistische Innerlichkeit):

- **Virginia Woolf:** *To the Lighthouse* / *Zum Leuchtturm* (1927) [Mrs. Ramsay: Bewusstseinsstrom]
- **William Faulkner:** *As I Lay Dying* / *Als ich im Sterben lag* (1930) [15 Perspektiven, verschiedene Bewusstseinsgrade]
- **Clarice Lispector:** *A hora da estrela* / *Die Sternstunde* (1977) [Fragmentiertes Bewusstsein, innere Stimmen]

Unzuverlässige Psychologie (Selbsttäuschung, Verdrängung):

- **Ford Madox Ford:** *The Good Soldier* / *Der gute Soldat* (1915) [Unzuverlässiger Erzähler, Selbstblindheit]
- **Kazuo Ishiguro:** *The Remains of the Day* / *Was vom Tage übrig blieb* (1989) [Stevens: lebenslange Selbsttäuschung]

Psychologie ohne Psychologisierung (show, don't tell):

- **Ernest Hemingway:** *The Sun Also Rises* / *Fiesta* (1926) [Jake Barnes: Trauma nur durch Verhalten gezeigt]
- **Raymond Carver:** *Cathedral* / *Kathedrale* (1983) [Minimalistische Psychologie]

Verhärtung und Isolation:

- **J.M. Coetzee:** *Disgrace* / *Schande* (1999) [David Lurie: moralische Verhärtung]
- **Knut Hamsun:** *Sult* / *Hunger* (1890) [Psychischer Zerfall ohne Erklärung]

Trauma und Gedächtnis:

- **Toni Morrison:** *Beloved* / *Menschenkind* (1987) [Sethe: Trauma-Logik, fragmentiertes Erinnern]
- **Pat Barker:** *Regeneration* / *Niemandsland* (1991) [Shellshock, WWI-Trauma]

Kindliche Psychologie:

- **Henry James:** *What Maisie Knew* / *Was Maisie wusste* (1897) [Kindliche Wahrnehmung]

Exemplarische literarische Werke

- **William Golding:** *Lord of the Flies* / *Herr der Fliegen* (1954) [Regressionspsychologie]

Pathologische Psychologie:

- **Patricia Highsmith:** *The Talented Mr. Ripley* / *Der talentierte Mr. Ripley* (1955) [Psychopathie ohne Moralisierung]
- **Jean Rhys:** *Wide Sargasso Sea* / *Die weite Sargassosee* (1966) [Psychischer Zusammenbruch]
- **Yukio Mishima:** *Kamen no kokuhaku* / *Bekenntnisse einer Maske* (1949) [Pathologische Identität, Selbstentfremdung]

Subtile Alltagspsychologie:

- **Jane Austen:** *Emma* (1815) [Selbsttäuschung, soziale Blindheit]
- **Alice Munro:** *Dear Life* / *Liebes Leben* (2012) [Alltägliche Selbsttäuschungen]

Psychoanalyse als Struktur:

- **Thomas Mann:** *Der Tod in Venedig* (1912) [Aschenbachs Verdrängung, Regression]
- **Philip Roth:** *Portnoy's Complaint* / *Portnoys Beschwerden* (1969) [Psychoanalytischer Monolog]

3. STILISTIK

Vordergründiger Stil (homerische Klarheit):

- **Homer:** *Ilias* / *Odyssee* (ca. 8. Jh. v. Chr.) [Paradigma des ausleuchtenden Stils]

Hintergründiger Stil (Andeutung, Leerstellen):

- **Das Alte Testament:** Genesis 22 (Opferung Isaaks) [Paradigma des andeutenden Stils]
- **Franz Kafka:** *Die Verwandlung* (1915) [Moderne Variante: karge, rätselhafte Prosa]

Klassische Periode und Symmetrie:

- **Johann Wolfgang von Goethe:** *Die Wahlverwandtschaften* (1809) [Symmetrische Satzarchitektur]

Realistischer Stil (détail als sozialer Index):

- **Gustave Flaubert:** *Madame Bovary* (1857) [Paradigma des effet de réel]
- **Honoré de Balzac:** *Le Père Goriot* / *Vater Goriot* (1835) [Detail als sozialer Ansatzpunkt]
- **Émile Zola:** *Germinal* (1885) [Naturalistische Präzision]
- **Machado de Assis:** *Memórias Póstumas de Brás Cubas* / *Posthume Erinnerungen des Brás Cubas* (1881) [Brasilianischer Realismus mit ironischer Distanz]

Exemplarische literarische Werke

Bewusstseinsstrom (syntaktische Fragmentierung):

- **Virginia Woolf:** *Mrs Dalloway* (1925) [Dosierte Syntax-Brüche]
- **James Joyce:** *Ulysses* (1922) [18 verschiedene Stile]
- **William Faulkner:** *The Sound and the Fury* / *Schall und Wahn* (1929) [Innerer Monolog verschiedener Bewusstseinsgrade]

Knappe Härte (Reduktion, Auslassung):

- **Ernest Hemingway:** *The Sun Also Rises* / *Fiesta* (1926) [Eisberg-Theorie]
- **Samuel Beckett:** *Molloy* (1951) [Reduktion als ästhetisches Prinzip]
- **Juan Rulfo:** *Pedro Páramo* (1955) [Karge, fragmentierte Prosa, lyrische Reduktion]

Komplexe Periode (Hypotaxe, Schachtelsatz):

- **Marcel Proust:** *À la recherche du temps perdu* / *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913–1927) [Monumentale Perioden]
- **Thomas Mann:** *Der Zauberberg* (1924) [Ironische Distanz durch syntaktische Komplexität]

Stilbruch und Montage:

- **Alfred Döblin:** *Berlin Alexanderplatz* (1929) [Montage verschiedener Stilebenen]
- **John Dos Passos:** *Manhattan Transfer* (1925) [Kamera-Auge-Technik]

Rhythmus und Klang:

- **Gertrude Stein:** *Three Lives* / *Drei Leben* (1909) [Repetition als Stilprinzip]
- **Toni Morrison:** *Beloved* / *Menschenkind* (1987) [Orale Tradition, rhythmische Prosa]

Syntaktische Eigenwilligkeit (écart als System):

- **Michel de Montaigne:** *Essais* (1580–1588) [Denkprozess als Form]
- **Christa Wolf:** *Nachdenken über Christa T.* (1968) [Suchende Syntax, Konjunktiv des Möglichen]

Lyrische Prosa (Bild, Metapher, Verdichtung):

- **Djuna Barnes:** *Nightwood* / *Nachtgewächs* (1936) [Metaphorische Dichte]
- **Cormac McCarthy:** *Blood Meridian* / *Blutmeridian* (1985) [Biblische Kadenz, apokalyptischer Ton]

Exemplarische literarische Werke

4. DRAMATURGIE

Klassische aristotelische Dramaturgie (Peripetie, Anagnorisis, Katharsis):

- **Sophokles:** *Ödipus Rex* (ca. 429 v. Chr.) [Paradigma klassischer Dramaturgie]
- **William Shakespeare:** *Hamlet* (ca. 1600) [Komplexe Handlungsführung, verzögerte Rache]
- **William Shakespeare:** *King Lear* (ca. 1605) [Doppelplot, Fall und Katharsis]

Psychologische Dramaturgie (innerer Konflikt dominiert):

- **Henrik Ibsen:** *Gengangere* / *Gespenster* (1881) [Analytisches Drama]
- **Henrik Ibsen:** *Hedda Gabler* (1890) [Psychologische Eskalation ohne äußere Action]
- **Anton Tschechow:** *Tschajka* / *Die Möwe* (1896) [Anti-spektakuläre Dramaturgie]
- **Anton Tschechow:** *Tri sestry* / *Drei Schwestern* (1901) [Sehnsucht als Motor]
- **August Strindberg:** *Fröken Julie* / *Fräulein Julie* (1888) [Soziale und sexuelle Macht]

Kammerspiel (intensive Konzentration, wenige Figuren):

- **Ingmar Bergman:** *Scener ur ett äktenskap* / *Szenen einer Ehe* (1973) [Sechs Szenen, minimalistisch]
- **Edward Albee:** *Who's Afraid of Virginia Woolf?* / *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* (1962) [Vier Personen, eine Nacht]
- **Harold Pinter:** *Betrayal* / *Betrug* (1978) [Rückwärts erzählt]

Verweigerung der Katharsis (anti-aristotelisch):

- **Samuel Beckett:** *En attendant Godot* / *Warten auf Godot* (1953) [Nichts geschieht zweimal]
- **Samuel Beckett:** *Fin de partie* / *Endspiel* (1957) [Statische Dramaturgie]
- **Ingmar Bergman:** *Persona* (1966) [Keine Auflösung, Identitätsverschmelzung]

Epische Dramaturgie (Verfremdung, Unterbrechung):

- **Bertolt Brecht:** *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941) [Episodische Struktur]
- **Bertolt Brecht:** *Der gute Mensch von Sezuan* (1943) [Parabelstruktur, Songs]

Komplexe Plot-Strukturen (multiple Handlungsstränge):

- **Charles Dickens:** *Bleak House* (1853) [Parallele Stränge, zwei Erzähler]
- **George Eliot:** *Middlemarch* (1871–72) [Vier parallele Liebesgeschichten]
- **Leo Tolstoi:** *Anna Karenina* (1878) [Doppelplot Anna/Lewin]

Exemplarische literarische Werke

Minimalistische Dramaturgie (Reduktion auf Essenz):

- **Ernest Hemingway:** *Hills Like White Elephants* (1927) [Konflikt im Subtext]
- **Raymond Carver:** *What We Talk About When We Talk About Love* / *Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden* (1981) [Minimale Action]

Zeitliche Inversion/Non-linear:

- **Martin Amis:** *Time's Arrow* / *Pfeil der Zeit* (1991) [Rückwärts erzählt]
- **Harold Pinter:** *Betrayal* / *Betrug* (1978) [Chronologisch rückwärts]
- **Juan Rulfo:** *Pedro Páramo* (1955) [Nicht-lineare Zeit, Tote und Lebende gleichzeitig]

Suspense vs. Surprise:

- **Daphne du Maurier:** *Rebecca* (1938) [Psychologischer Suspense]
- **Patricia Highsmith:** *Strangers on a Train* / *Zwei Fremde im Zug* (1950) [Tausch-Mord-Plot]

Tragödie der Notwendigkeit (keine Wahl):

- **Fjodor M. Dostojewski:** *Prestuplenie i nakazanie* / *Schuld und Sühne* (1866) [Psychologische Zwangsläufigkeit]
- **Theodore Dreiser:** *An American Tragedy* / *Eine amerikanische Tragödie* (1925) [Soziale Determinierung]

Fallhöhe und Reversal:

- **Edith Wharton:** *The House of Mirth* / *Zeit der Unschuld* (1905) [Sozialer Abstieg]
- **F. Scott Fitzgerald:** *The Great Gatsby* / *Der große Gatsby* (1925) [Aufstieg und Fall]

Ritualisierte Dramaturgie:

- **Ingmar Bergman:** *Fanny och Alexander* / *Fanny und Alexander* (1982) [Familienfeste als Ankerpunkte]
- **Gabriel García Márquez:** *Crónica de una muerte anunciada* / *Chronik eines angekündigten Todes* (1981) [Ende bekannt, Spannung durch "Wie?"]

Stille als dramaturgisches Mittel:

- **Ingmar Bergman:** *Tystnaden* / *Das Schweigen* (1963) [Lange wortlose Sequenzen]
- **Cormac McCarthy:** *The Road* / *Die Straße* (2006) [Minimaler Dialog, apokalyptische Reduktion]

Ensemble-Dramaturgie (keine klare Hauptfigur):

- **Robert Altman:** *Short Cuts* (1993, nach Carver) [Neun parallele Handlungen]

Exemplarische literarische Werke

- **Michael Cunningham:** *The Hours* / *Die Stunden* (1998) [Drei Zeitebenen, drei Frauen]

5. NARRATOLOGIE

Interne Fokalisierung (streng limitierte Perspektive):

- **Henry James:** *The Ambassadors* (1903) [Streng auf Strethers Wahrnehmung limitiert]
- **Virginia Woolf:** *Mrs Dalloway* (1925) [Wechselnde interne Fokalisierung]

Externe Fokalisierung (behavioristisch, keine Innensicht):

- **Ernest Hemingway:** *Hills Like White Elephants* (1927) [Rein dialogisch]
- **Dashiell Hammett:** *The Maltese Falcon* / *Der Malteser Falke* (1930) [Streng extern]

Auktoriales Erzählen (mit Kommentar):

- **Gustave Flaubert:** *Madame Bovary* (1857) [Style indirect libre]
- **George Eliot:** *Middlemarch* (1871–72) [Auktorialer Kommentar mit moralischer Reflexion]
- **Thomas Mann:** *Buddenbrooks* (1901) [Ironische Distanz]

Unzuverlässiges Erzählen:

- **Ford Madox Ford:** *The Good Soldier* / *Der gute Soldat* (1915) [Paradigma: Dowell versteht nichts]
- **Kazuo Ishiguro:** *The Remains of the Day* / *Was vom Tage übrig blieb* (1989) [Stevens' Selbsttäuschung]
- **Vladimir Nabokov:** *Pale Fire* / *Fahles Feuer* (1962) [Wahnsinniger Kommentator]
- **Vladimir Nabokov:** *Lolita* (1955) [Humbert Humbert: charmant-unzuverlässig, moralisch blind]
- **Gillian Flynn:** *Gone Girl* / *Das perfekte Opfer* (2012) [Doppelt unzuverlässig]
- **Machado de Assis:** *Dom Casmurro* (1899) [Klassiker unzuverlässigen Erzählens, Eifersucht]

Multiperspektivität (verschiedene Erzähler):

- **William Faulkner:** *As I Lay Dying* / *Als ich im Sterben lag* (1930) [15 Erzähler]
- **William Faulkner:** *The Sound and the Fury* / *Schall und Wahn* (1929) [Vier Perspektiven]
- **Lawrence Durrell:** *The Alexandria Quartet* / *Das Alexandria-Quartett* (1957–1960) [Dieselben Ereignisse, vier Perspektiven]

Exemplarische literarische Werke

- **Orhan Pamuk:** *Benim Adım Kırmızı* / *Mein Name ist Rot* (1998) [Multiperspektivität inkl. Objekte als Erzähler]

Du-Erzählung (second person):

- **Italo Calvino:** *Se una notte d'inverno un viaggiatore* / *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979) [Metafiktionale Du-Anrede]
- **Jay McInerney:** *Bright Lights, Big City* / *Helle Lichter, große Stadt* (1984) [Du im Präsens]

Ich-Erzählung (homodiegetisch):

- **Charlotte Brontë:** *Jane Eyre* (1847) [Retrospektive Ich-Erzählung]
- **J.D. Salinger:** *The Catcher in the Rye* / *Der Fänger im Roggen* (1951) [Jugendliche Stimme]

Rahmung (frame narrative):

- **Joseph Conrad:** *Heart of Darkness* / *Herz der Finsternis* (1899) [Marlow durch anderen Erzähler]
- **Emily Brontë:** *Wuthering Heights* / *Sturmhöhe* (1847) [Mehrfach gerahmt]

Metafiktion (selbstreflexiv):

- **Italo Calvino:** *Le città invisibili* / *Die unsichtbaren Städte* (1972) [Marco Polo erzählt dem Khan]
- **John Barth:** *Lost in the Funhouse* / *Verloren im Spiegelkabinett* (1968) [Selbstreflexive Kurzgeschichten]
- **Italo Calvino:** *Il castello dei destini incrociati* / *Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen* (1973) [Tarot als narratives System]

Stream of Consciousness (innerer Monolog):

- **James Joyce:** *Ulysses* (1922) [Molly Blooms Monolog ohne Interpunktion]
- **Virginia Woolf:** *The Waves* / *Die Wellen* (1931) [Sechs Bewusstseinsströme]

Zeitliche Komplexität (Analepse/Prolepse, Zeitsprünge):

- **Marcel Proust:** *À la recherche du temps perdu* / *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913–1927) [Gedächtnis als Zeitstruktur]
- **Gabriel García Márquez:** *Cien años de soledad* / *Hundert Jahre Einsamkeit* (1967) [Zirkuläre Zeit]
- **Martin Amis:** *Time's Arrow* / *Pfeil der Zeit* (1991) [Rückwärts erzählt]

Experimentelle Erzählformen:

- **Julio Cortázar:** *Rayuela* / *Himmel und Hölle* (1963) [Alternativer Leseweg]
- **B.S. Johnson:** *The Unfortunates* (1969) [Lose Blattsammlung]

Exemplarische literarische Werke

Kollektive Erzählperspektive (Wir-Erzähler):

- **Jeffrey Eugenides:** *The Virgin Suicides* / *Die Selbstmord-Schwestern* (1993) [Kollektives "Wir"]
- **Joshua Ferris:** *Then We Came to the End* / *Dann haben wir aufgehört* (2007) [Büro-Wir]

Episodische Struktur:

- **Jennifer Egan:** *A Visit from the Goon Squad* / *Der größere Teil der Welt* (2010) [13 verknüpfte Geschichten]

Präsens vs. Präteritum (Tempuswahl):

- **Hilary Mantel:** *Wolf Hall* / *Wölfe* (2009) [Historischer Roman im Präsens]

Minimale Erzählung (radikale Reduktion):

- **Samuel Beckett:** *Company* / *Gesellschaft* (1980) [Stimme in der Dunkelheit]

6. KULTURELLE REFERENZEN

Explizite Zitatmontage:

- **T.S. Eliot:** *The Waste Land* / *Das wüste Land* (1922) [Montage aus Dante, Shakespeare, Ovid, Wagner]
- **Ezra Pound:** *The Cantos* / *Die Cantos* (1925–1969) [Mehrsprachige Zitat-Collage]

Strukturelle Transformation (Hypotext/Hypertext):

- **James Joyce:** *Ulysses* (1922) [Odyssee-Struktur auf Dublin 1904]
- **John Gardner:** *Grendel* (1971) [Beowulf aus Perspektive des Monsters]
- **Jean Rhys:** *Wide Sargasso Sea* / *Die weite Sargassosee* (1966) [Präquel zu *Jane Eyre*]
- **J.M. Coetzee:** *Foe* (1986) [Umschreibung von Defoes *Robinson Crusoe*]

Parodie (kritisch-respektvoll):

- **Miguel de Cervantes:** *Don Quijote* (1605/1615) [Parodie auf Ritterromane]
- **Laurence Sterne:** *Tristram Shandy* (1759–1767) [Parodie auf Romankonventionen]
- **Tom Stoppard:** *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* / *Rosenkranz und Güldenstern* (1966) [Hamlet-Parodie]

Pastiche (Stilimitation ohne Kritik):

- **Umberto Eco:** *Il nome della rosa* / *Der Name der Rose* (1980) [Mittelalterliche Chronik-Imitation]

Exemplarische literarische Werke

Palimpsest (sichtbare Schichten):

- **Christa Wolf:** *Kassandra* (1983) [Trojanischer Krieg, feministische Relektüre]
- **Margaret Atwood:** *The Penelopiad* / *Die Penelopiade* (2005) [Odyssee aus Penelopes Sicht]

Metafiktion (selbstreflexive Intertextualität):

- **Italo Calvino:** *Se una notte d'inverno un viaggiatore* / *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979) [10 Romanfragmente]
- **Italo Calvino:** *Il castello dei destini incrociati* / *Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen* (1973) [Tarot als narratives System]
- **Jorge Luis Borges:** *Ficciones* / *Fiktionen* (1944) [Erfundene Bücher, imaginäre Bibliotheken]
- **Vladimir Nabokov:** *Pale Fire* / *Fahles Feuer* (1962) [Gedicht mit wahnsinnigem Kommentar]

Mythologische Referenzen:

- **Thomas Mann:** *Joseph und seine Brüder* (1933–1943) [Genesis-Mythos psychologisch durchdrungen]
- **Christa Wolf:** *Medea. Stimmen* (1996) [Medea-Mythos neu gelesen]
- **Ben Okri:** *The Famished Road* / *Die hungrige Straße* (1991) [Yoruba-Mythologie, magischer Realismus]

Intertextuelle Dialoge (explizit benannte Tradition):

- **Dante Alighieri:** *Divina Commedia* (ca. 1307–1321) [Virgil als Führer]

Zitat als Strukturprinzip:

- **Walter Benjamin:** *Passagen-Werk* (posthum 1982) [Montage von Zitaten]

Postkoloniales "Writing Back":

- **Salman Rushdie:** *Midnight's Children* / *Mitternachtskinder* (1981) [Indische Geschichte gegen britische Historiografie]
- **Chinua Achebe:** *Things Fall Apart* / *Alles zerfällt* (1958) [Antwort auf Conrads *Heart of Darkness*]

Literarische Archäologie:

- **Marguerite Yourcenar:** *Mémoires d'Hadrien* / *Ich zähmte die Wölfin* (1951) [Rekonstruktion antiker Denkweisen]

Multiple Referenzebenen:

- **James Joyce:** *Finnegans Wake* (1939) [Mehrsprachige Referenz-Verdichtung]

Exemplarische literarische Werke

Genre-Intertextualität:

- **Michael Chabon:** *The Amazing Adventures of Kavalier & Clay* / *Die unglaublichen Abenteuer von Kavalier & Clay* (2000) [Comic-Geschichte als kulturelles Archiv]

Bibliophile Metafiktion:

- **Arturo Pérez-Reverte:** *El club Dumas* / *Der Club Dumas* (1993) [Bücherdetektiv, Dumas-Referenzen]

Postmoderne Intertextualität:

- **John Barth:** *Chimera* / *Chimäre* (1972) [1001 Nacht, Perseus/Bellerophon-Mythen]
- **A.S. Byatt:** *Possession* / *Besessen* (1990) [Viktorianische Poesie, literaturwissenschaftliche Detektivarbeit]

Kulturkritische Referenzen:

- **Thomas Pynchon:** *Gravity's Rainbow* / *Die Enden der Parabel* (1973) [Enzyklopädische Referenzdichte]

Märchen-Relektüre:

- **Angela Carter:** *The Bloody Chamber* / *Die blutige Kammer* (1979) [Feministische Märchen-Umschreibungen]

Intertextualität als Kriminalstruktur:

- **Umberto Eco:** *Il pendolo di Foucault* / *Das Foucaultsche Pendel* (1988) [Verschwörungstheorien, esoterisches Archiv]

Literatur über Literatur:

- **David Lodge:** *The British Museum Is Falling Down* / *Britisches Museum außer Betrieb* (1965) [Parodiert literarische Stile]

Zirkuläre Referenzen:

- **Jorge Luis Borges:** "Pierre Menard, Autor des Quijote" (1939) [Identische Neuschreibung als neues Werk]

Polyphone Bibliothek:

- **Roberto Bolaño:** *2666* (2004) [Literaturgeschichte, Gewalt, globale Referenzen]

7. POETOLOGIE

Selbstreflexive Poetik (Metafiktion):

- **Italo Calvino:** *Se una notte d'inverno un viaggiatore* / *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (1979) [Roman über das Lesen und Schreiben]
- **Vladimir Nabokov:** *Pale Fire* / *Fahles Feuer* (1962) [Poetologisches Experiment]
- **John Barth:** *Lost in the Funhouse* / *Verloren im Spiegelkabinett* (1968) [Metafiktionale Kurzgeschichten]

Constraint-basierte Literatur (Oulipo):

- **Georges Perec:** *La Disparition* / *Anton Voyls Fortgang* (1969) [Roman ohne "e"]
- **Raymond Queneau:** *Exercices de style* / *Stilübungen* (1947) [Dieselbe Anekdote in 99 Stilarten]
- **Georges Perec:** *La Vie mode d'emploi* / *Das Leben. Gebrauchsanweisung* (1978) [Komplexe Constraint-Struktur]
- **Italo Calvino:** *Le città invisibili* / *Die unsichtbaren Städte* (1972) [Kombinatorische Struktur]

Nouveau Roman (anti-psychologisch, objektiv):

- **Alain Robbe-Grillet:** *La Jalousie* / *Die Jalousie* (1957) [Rein objektive Beschreibung]
- **Nathalie Sarraute:** *Tropismes* / *Tropismen* (1939) [Minimale Bewegungen statt Handlung]
- **Claude Simon:** *La Route des Flandres* / *Die Straße in Flandern* (1960) [Auflösung chronologischer Ordnung]

Anti-aristotelische Poetik (Verweigerung der Katharsis):

- **Samuel Beckett:** *En attendant Godot* / *Warten auf Godot* (1953) [Anti-Drama]
- **Samuel Beckett:** *Molloy* (1951) [Zirkularität statt Progression]
- **Thomas Bernhard:** *Auslöschung. Ein Zerfall* (1986) [Endlose Perioden, keine Erlösung]

Gattungsexperimente:

- **W.G. Sebald:** *Die Ringe des Saturn* (1995) [Hybridtext: Essay, Reisebericht, Roman]
- **David Markson:** *Wittgenstein's Mistress* / *Wittgensteins Geliebte* (1988) [Fragmentierter innerer Monolog]

Explizite Verfahrenspoetologie:

- **James Joyce:** *Ulysses* (1922) [18 verschiedene Stil- und Verfahrensweisen]
- **Virginia Woolf:** *The Waves* / *Die Wellen* (1931) [Sechs Bewusstseinsströme, lyrische Prosa]

Exemplarische literarische Werke

Kombinatorische Poetik:

- **Julio Cortázar:** *Rayuela* / *Himmel und Hölle* (1963) [Alternativer Leseweg]
- **Italo Calvino:** *Il castello dei destini incrociati* / *Das Schloss, darin sich Schicksale kreuzen* (1973) [Tarot als Kombinationssystem]

Poetik der Gattungsmischung:

- **Hans Magnus Enzensberger:** *Der kurze Sommer der Anarchie* (1972) [Dokumentarliteratur, Montage]
- **Christa Wolf:** *Nachdenken über Christa T.* (1968) [Essay-Roman, suchende Form]

Minimalistische Poetik:

- **Raymond Carver:** *What We Talk About When We Talk About Love* / *Wovon wir reden, wenn wir von Liebe reden* (1981) [Extreme Reduktion, "dirty realism"]
- **Ernest Hemingway:** *In Our Time* / *In unserer Zeit* (1925) [Eisberg-Theorie praktiziert]

Maximalistische Poetik:

- **Thomas Pynchon:** *Gravity's Rainbow* / *Die Enden der Parabel* (1973) [Enzyklopädische Fülle]
- **David Foster Wallace:** *Infinite Jest* / *Unendlicher Spaß* (1996) [1000+ Seiten, 388 Fußnoten]

Poetik als politisches Programm:

- **Bertolt Brecht:** *Mutter Courage und ihre Kinder* (1941) [Episches Theater, Verfremdung]
- **Heiner Müller:** *Die Hamletmaschine* (1977) [Dekonstruktion des klassischen Dramas]

Poetik der Fragmentierung:

- **Roland Barthes:** *Roland Barthes par Roland Barthes* / *Über mich selbst* (1975) [Autobiografie in Fragmenten]
- **Walter Benjamin:** *Einbahnstraße* (1928) [Aphoristische Prosa, Denkbilder]

Poetik des Schweigens:

- **Maurice Blanchot:** *L'Attente l'oubli* / *Warten Vergessen* (1962) [Minimale Dialoge, Leerstellen]

Konzeptuelle Poetik:

- **Kenneth Goldsmith:** *Uncreative Writing* / *Uncreative Writing. Sprachmanagement im digitalen Zeitalter* (2011) [Appropriation, Plagiarismus als Methode]

Autorpoetik praktiziert:

- **Georges Perec:** *W ou le souvenir d'enfance* / *W oder die Kindheitserinnerung* (1975) [Doppelstruktur: Autobiografie und Utopie]

Exemplarische literarische Werke

- **Marguerite Duras:** *L'Amant* / *Der Liebhaber* (1984) [Fragmentarische Autobiografie, sprachliche Reduktion]

Gattungskritische Poetik:

- **J.M. Coetzee:** *Elizabeth Costello* (2003) [Roman als Vorlesungsreihe]
- **W.G. Sebald:** *Austerlitz* (2001) [Pseudo-Dokumentation, fotografische Integration]

Ästhetik des Widerstands:

- **Peter Weiss:** *Die Ästhetik des Widerstands* (1975–1981) [Politische Poetik, dokumentarisches Erzählen]

Serialität als Poetik:

- **Karl Ove Knausgård:** *Min Kamp* / *Lieben / Sterben / Spielen / Leben / Träumen / Kämpfen* (2009–2011, 6 Bde.) [Extreme Detailtreue, Auto-Fiktion]

Poetik der Unzuverlässigkeit:

- **Ford Madox Ford:** *The Good Soldier* / *Der gute Soldat* (1915) [Paradigma unzuverlässigen Erzählens]

Experimentelle Buchform:

- **B.S. Johnson:** *The Unfortunates* (1969) [Buch in loser Blattsammlung]
- **Mark Z. Danielewski:** *House of Leaves* / *Das Haus* (2000) [Typografische Experimente, Fußnoten-Labyrinth]

Subkulturelle/experimentelle Poetik:

- **William S. Burroughs:** *Naked Lunch* / *Naked Lunch* (1959) [Cut-up-Technik, anti-narrative Struktur]
- **Kathy Acker:** *Blood and Guts in High School* / *Blut und Wahnsinn in der Highschool* (1984) [Appropriation, pornografische Collage]

Teil C: Bestseller als Negativbeispiele: Kompetenzdefizite in kommerziell erfolgreicher Literatur

Die nachfolgende Auswahl benennt kommerziell erfolgreiche Werke, die in literaturkritischer und akademischer Perspektive gravierende Kompetenzdefizite aufweisen. Kommerzieller Erfolg und literarische Qualität sind nicht identisch.

1. WELTWISSEN

Oberflächliche Recherche, Klischees statt Kenntnis:

- **Dan Brown:** *The Da Vinci Code* / *Sakrileg* (2003) [Pseudohistorische "Fakten", grobe Kunstgeschichts-Fehler, touristisches Oberflächenwissen]
- **Paulo Coelho:** *O Alquimista* / *Der Alchemist* (1988) [Esoterischer Kitsch als "Weisheit", keine substantielle Kenntnis der Traditionen]
- **James Redfield:** *The Celestine Prophecy* / *Die Prophezeiungen von Celestine* (1993) [Spiritueller Tourismus, kein kulturelles Verständnis]
- **Rhonda Byrne:** *The Secret* / *Das Geheimnis* (2006) [Pseudowissenschaft als "universelles Gesetz"]

2. PSYCHOLOGISCHE LOGIK

Flache, inkonsistente, klischeehafte Figurenpsychologie:

- **E.L. James:** *Fifty Shades of Grey* (2011) [Protagonisten ohne inneres Leben, psychologisch unplausibel, problematische Beziehungsmuster als "Leidenschaft"]
- **Stephenie Meyer:** *Twilight* (2005) [Bella Swan: keine Persönlichkeit jenseits männlicher Validierung, Edward: "mysteriös" statt psychologisch]
- **Mitch Albom:** *Tuesdays with Morrie* / *Dienstags bei Morrie* (1997) [Sentimentale Weisheits-Schablonen statt Charaktere]
- **Veronica Roth:** *Divergent* / *Die Bestimmung* (2011) [Fraktions-Konzept ersetzt psychologische Komplexität]

Exemplarische literarische Werke

3. STILISTIK

Hölzerne Prosa, Klischees, stilistische Inkompetenz:

- **Danielle Steel:** (diverse Romane) [Fließband-Stil, Klischee-Inflation, keine stilistische Distinktion]
- **Cecelia Ahern:** *P.S. I Love You* / *P.S. Ich liebe Dich* (2004) [Sentimentale Phrasen, stilistische Armut]
- **Nicholas Sparks:** *A Walk to Remember* / *Nur mit Dir* (1999) [Kitsch-Prosa, emotionale Manipulation durch Adjektive]
- **Mitch Albom:** *The Five People You Meet in Heaven* / *Die fünf Menschen, die dir im Himmel begegnen* (2003) [Didaktische Prosa ohne literarischen Anspruch]

4. DRAMATURGIE

Mechanische Plots, Spannungsverlust, künstliche Konflikte:

- **Nicholas Sparks:** (diverse Liebesromane) [Vorhersehbare Dramaturgie: Treffen, Hindernis, sentimentales Ende oder Tod]
- **John Grisham:** (diverse Justizthriller) [Formelhafte Strukturen, mechanische Wendungen]
- **Robert Ludlum:** *The Bourne Identity* / *Die Bourne Identität* (1980) [Actionszenen-Aneinanderreihung statt dramaturgischer Aufbau]
- **Clive Cussler:** (Dirk Pitt-Serie) [Episodische Action ohne Steigerung, immergleiche Formel]

5. NARRATOLOGIE

Narrativ inkompetent, aufdringlich, inkonsistent:

- **Suzanne Collins:** *Mockingjay* / *Flammender Zorn* (2010) [Erzählstimme verliert Konsistenz, erzählerische Bequemlichkeit]
- **Cassandra Clare:** *City of Bones* / *Chroniken der Unterwelt: City of Bones* (2007) [Inkonsequente Perspektive, narratives Tell-not-Show]
- **Sarah J. Maas:** *A Court of Thorns and Roses* / *Dornen und Rosen* (2015) [Unglaubwürdige Ich-Erzählerin, narrative Bequemlichkeiten]
- **Colleen Hoover:** *It Ends with Us* / *Nur noch ein einziges Mal* (2016) [Manipulative Erzählperspektive, inkonsistente Fokalisierung]

6. KULTURELLE REFERENZEN

Name-dropping ohne Verständnis, pseudo-intellektuell:

- **Yann Martel:** *Life of Pi* / *Schiffbruch mit Tiger* (2001) [Religions-Tourismus, exotisierende Darstellung ohne Tiefe]
- **Ernest Cline:** *Ready Player One* (2011) [Referenz-Overkill ohne Transformation, nostalgie-pornografisches Name-Dropping]
- **William P. Young:** *The Shack* / *Die Hütte* (2007) [Religiöse Klischees als "spirituelle Tiefe"]
- **Audrey Niffenegger:** *The Time Traveler's Wife* / *Die Frau des Zeitreisenden* (2003) [Kunsthistorische Referenzen als Bildungshuberei]

7. POETOLOGIE

Poetologische Beliebigkeit, genre-konform ohne Reflexion:

- **James Patterson:** (diverse Thriller) [Industrielle Produktion, keine poetologische Entscheidung, reine Formel, Co-Autor-Fließband]
- **Danielle Steel:** (diverse Romane) [60+ Romane nach identischer Formel, keine poetologische Position]
- **Clive Cussler:** (diverse Abenteuerromane) [Mechanische Genre-Erfüllung ohne ästhetische Reflexion]
- **Nora Roberts:** (diverse Romane) [200+ Bücher unter verschiedenen Pseudonymen, industrielle Romanproduktion]